

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE PRATIQUE PERFORMATIVE DE LA VIDÉO À TRAVERS LA WEBCAM,
COMME TACTIQUE TRANSCULTURELLE D'APPROPRIATION

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

TANIA DE LA CRUZ

AVRIL 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À tous ceux qui se trouvent nulle part
et partout.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche Chantal duPont et ma co-directrice Constanza Camelo, pour leur patience et leurs conseils dans la réalisation de cette recherche. Je voudrais également remercier Andrée Anne et tous les participants de la vidéo-action *Little indians à travers la web cam*, d'avoir accepté l'invitation à collaborer à cette oeuvre. Je veux signifier toute ma gratitude à Beatriz Helena Sanchez et María Elvira Laverde d'avoir contribué à rendre ce texte lisible. Je veux aussi remercier Marú, Ernesto, Emmanuel et Gaby pour leur amour et leur force qui m'ont inspirée pour vaincre la nostalgie et arriver à la fin, ainsi que Constanza, James, Cristina, Helena, Beatriz, Joseph, pour leur confiance et leur appui inconditionnels. Je remercie le Fondo Nacional para la Cultura y las Artes et le Centre Interuniversitaire d'Arts Médiatiques pour leur soutien financier dans la poursuite de mes études de maîtrise et dans la réalisation de mon projet final. À vous tous, merci beaucoup.

TABLE DE MATIÈRES.

| | |
|---|----|
| REMERCIEMENTS | I |
| LISTE DE FIGURES | IV |
| RÉSUMÉ | V |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I : DE MON MONDE AU MONDE. | 3 |
| 1.1 Où, suis je? | 3 |
| 1.2 Le je filmé : l'auto-anthropologie comme approche méthodologique | 5 |
| CHAPITRE II : LE CORPS DANS LA VALISE. | 12 |
| 2.1 De Mexico à Montréal : de l'objet au non objet | 12 |
| 2.2 Corps, caméra et action | 15 |
| CHAPITRE III : DU PRÉFIX <i>TRANS</i> . | 20 |
| 3.1 Du préfix <i>trans</i> : translation, transporter, transition, traverser | 20 |
| 3.2 La piraterie du XXI siècle : un mode <i>trans</i> | 22 |
| CHAPITRE IV : <i>LITTLE INDIANS À TRAVERS LA WEBCAM.</i> | 25 |
| 4.1 Little indians à travers la webcam | 25 |
| 4.2 La Langue, l'Internet et la téléprésence : entre les Ketchups, le sup Marcos et Guillermo Gómez-Peña | 35 |
| 4.2.1 La langue et les Ketchup : de tomates à ketchup | 36 |
| 4.2.2 L'Internet : comment le sup. Marcos et le EZLN font de la poésie au lieu de faire la guerre | 40 |
| 4.2.3 La téléprésence : Guillermo Gómez-Peña, <i>el mil mascaras</i> cybernétique | 46 |
| CONCLUSION | 52 |
| RÉFÉRENCES | 56 |
| ANNEXE A DVD | 60 |

LISTE DE FIGURES

- **fig. 1-** *Little indians* (vidéo). 25
- **fig. 2-** *Little indians II* (vidéo-action). 26
- **fig. 3-** (Détail 2) *Little indias à travers la webcam* 28
- **fig. 4-** (Détail 3) *Little indias à travers la webcam.* 31
- **fig. 5-** (Détail 4) *Little indias à travers la webcam.* 31
- **fig. 6-** (Détail 4) *Little indias à travers la webcam.* 32
- **fig. 7-** (Détail 5) *Little indias à travers la webcam.* 33
- **fig. 8-** Image prise de la page web officielle de *Las Ketchup* 38
- **fig. 9** - Le subcomandante Marcos en entrevu avec le
journaliste Julio Scherer, Mexico le 10 mars 2001.
Photo : Comunicación e Información S.A. de C.V. México. 43
- **fig. 10-** Guillermo Gómez-Peña et Coco Fusco, *Gira mundial
Guatinaui* (performance), Plaza Colón, Madrid, 1992.
Photo : Peter Barker. 49

RÉSUMÉ

Mon projet final de maîtrise consiste à présenter la nature de mon projet final de maîtrise, la vidéo-action *little indians à travers la web cam*. Cette Vidéo-action est le résultat d'une série d'expérimentations liées à ma situation d'immigrante au Canada.

Cette recherche porte sur ma pratique artistique du point de vue des cultures périphériques, en utilisant les nouvelles technologies comme tactique transculturelle d'appropriation dans un cotexte de globalisation.

Au moyen de la téléprésence sur l'Internet, je tente d'explorer les notions d'identité, de permanence, d'immatérialité du corps, des espaces réels et virtuels. La téléprésence me permet de créer des espaces d'intersubjectivité, qui contribuent à la reconstruction d'une nouvelle condition identitaire à partir d'un processus transculturel.

L'intégration des nouvelles technologies à ma pratique performative m'a ouvert des nouvelles possibilités de concevoir et de créer des espaces qui se trouvent «entre» les frontières qui séparent mes différents mondes, le Mexique et le Canada, le réel et le virtuel, le passé et le présent, le traditionnel et le contemporain.

INTRODUCTION.

En 2000, un événement a marqué très fortement ma vie et ma pratique artistique, l'immigration. Mon projet de création est lié à ma décision d'immigrer au Canada. Je tente de comprendre quels sont les mécanismes des tactiques qu'amène l'expérience de se reconstruire une nouvelle condition identitaire à partir du processus transculturel.

Dans la réalisation de la vidéo-action intitulée *Little indians à travers la web cam*, j'ai l'intention d'intégrer les nouvelles technologies dans ma pratique artistique pour développer un discours critique par rapport à la notion de transculturation et les liens qui pourraient entretenir certains éléments de mon contexte d'origine, le Mexique, avec certains éléments de ma culture d'adoption, le Canada.

Pour ce projet, je pars de mon expérience de vie sous forme de récit de voyage à la manière de l'anthropologue. Je crée une sorte d'auto-anthropologie, où je me place dans le champ de l'action afin de mettre en évidence les tactiques que j'utilise pour m'intégrer à mon nouveau contexte culturel. De cette façon, je reprends de l'auto-ethnographique, pour laquelle le chercheur dirige une ethnographie de sa propre expérience à partir de l'action, la participation et l'observation, en mettant en relation l'expérience personnelle et le regard extérieur.

Pour la réalisation de cette recherche, je me base sur les postulats anthropologiques de théoriciens qui appartiennent au contexte de l'Amérique Latine. Je retiens de Néstor García Canclini, la précision avec laquelle il expose à partir de l'anthropologie socio-culturelle, la façon que les cultures périphériques s'ont en train de se

reconstruire dans le monde actuel dictée par la globalisation. De Roger Bartra ce que m'intéresse est sa vision d'une anthropologie vue depuis les contextes de cultures périphériques, pour pouvoir comprendre les mécanismes de la pensée de la culture occidentale. Les théories de Fernando Ortiz m'ont aidé à définir la notion de transculturation et de trouver les éléments qui composent mon propre processus de transition d'une culture à une autre.

Ce texte est composé de quatre chapitres. Dans le premier chapitre intitulé *De mon monde au monde*, dans une première instance, je me pose la question *Où, suis-je?* Pour ouvrir la réflexion au sujet de la problématique qui m'amène à réaliser cette recherche. Dans une deuxième partie, je développe mon approche méthodologique, lequel je le conçois comme une sorte d'auto-anthropologie. Après, dans le deuxième chapitre intitulé *Le corps dans la valise*, j'aborde les origines de mon sujet de recherche et je présente l'état actuelle de ma pratique artistique. Ensuite dans le troisième chapitre intitulé *Du préfix trans*, j'expose les notions qui forment la base de cette recherche, en définissant les termes transculturation et piraterie. À la fin du texte, dans le chapitre quatre intitulé *Little Indians à travers la web cam*, je présente en détail les éléments conceptuels et formels qui composent mon projet final de maîtrise, la vidéo-action *Little Indians à travers la web cam*.

CHAPITRE I

DE MON MONDE AU MONDE

Dans la première partie de ce chapitre, je vais présenter la problématique qui m'amène à réaliser cette recherche et tout de suite après je développerai ma méthodologie de travail.

1.1 Où suis-je ?

C'est à travers le détournement des différents modes d'utilisation de l'Internet comme dispositif artistique, que je compte contribuer à l'élaboration de nouveaux espaces d'intersubjectivité. Mon objectif est non seulement de comprendre les mécanismes qui régissent la mise en place d'une culture dominante, mais d'expérimenter, au moyen des arts médiatiques, des tactiques transculturelles d'appropriation de la culture occidentale tout en actualisant ma culture d'origine.

L'intégration des nouvelles technologies dans ma pratique performative vise à développer un discours critique par rapport à la notion de transculturation. Je m'intéresse plus particulièrement aux liens que pourrait entretenir la tradition de mon contexte d'origine (le Mexique) avec les éléments contemporains des cultures occidentales. Cela me permet de mieux comprendre le phénomène de la mondialisation et l'impact des nouveaux médias sur les cultures périphériques. Pour ce projet, je reprends des éléments provenant de l'imaginaire de mon pays, de la culture populaire et de l'Art avec un grand « A », afin de développer une réflexion

critique sur la variété iconographique qui provient de la conglomération hétérogène d'agréats multiculturels.

Mon expérience en tant qu'immigrante au Canada et le fait que je sois confrontée à une pensée différente de celle qui prévaut dans mon contexte culturel d'origine, le Mexique, m'ont amenée à aborder la dimension transculturelle dans mon travail.

J'ai pris la décision de venir au Canada afin de créer un lien entre mon pays d'origine (Mexique) et mon pays d'adoption (Canada) toujours en ayant comme intermédiaire les Etats-Unis, pays qui a toujours eu une forte présence dans mon imaginaire. Ainsi, mon travail se construit autour de concepts tant sociaux que politiques et artistiques, de rencontres et divergences entre ce qui est hispanophone, francophone ou encore anglophone.

Ce nouveau contexte implique tout ce qui diffère de ma culture d'origine : une autre langue, une autre température, une autre, un autre, d'autres. À ce sujet, j'observe la façon dont je m'approprie certains éléments de ma culture d'adoption et comment je me débrouille dans cette nouvelle culture malgré les difficultés rencontrées. Les résultats de cette observation servent de matière pour réaliser mon œuvre.

De cette façon, les divers aspects que je viens de présenter m'ont amenée à réfléchir sur le phénomène de la globalisation et de ses effets sur les cultures périphériques. La globalisation entraîne des changements économiques qui ont un impact sur la croissance migratoire, sur les conflits d'identité, sur la simulation de l'authenticité et sur la réaffirmation de l'artificialité.

Les cultures périphériques ont la faculté de se reconstruire au moyen de tactiques transculturelles pour s'adapter aux changements de l'époque. C'est ainsi que l'appropriation et le recyclage culturel sont en train de refaçonner la culture. Il a été

démontré par certains théoriciens des cultures dites «périphériques»¹ que les traditions populaires ont su s'adapter aux changements récents que provoque l'accélération de l'information.

1.1 Le *je* filmé : l'auto-anthropologie comme approche méthodologique.

Mon approche méthodologique est une hybridation qui emprunte certains aspects à l'auto-ethnographie, à l'anthropologie socio-culturelle et à l'anthropologie inversée. J'ai retenu de la méthode auto-ethnographique, la mise en relation de l'expérience personnelle et du regard extérieur. L'auto-ethnographie émerge de l'ethnographie réflexive comme l'une des principales stratégies de l'observation et l'auto-observation de ses auteurs. Dans l'auto-ethnographie, le chercheur est le sujet de sa recherche. Il établit une ethnographie de sa propre expérience. Dans l'auto-ethnographie, le chercheur-auteur décrit une scène culturelle dans laquelle il est un participant actif, dans des conditions plus ou moins similaires à celles des autres participants.

Le chercheur travaille dans la scène même. Il utilise ses propres expériences, connaissances et son matériel empirique, en tant que participant quotidien de la situation qu'il étudie. Ce que Mari Luz Esteban (2004) appelle *anthropologie maison*², parler d'un même, mais en partant de l'autocritique et de l'autoréflexion, pour placer les expériences comme des formes qui nous permettent d'arriver à la dimension culturelle et sociale, d'entrer et de sortir du global au local, de l'individuel au collectif.

¹ Selon des théoriciens intéressés par l'impact de la globalisation dans l'art des cultures périphériques, comme Gerardo Mosquera, Néstor García Canclini, Cuahutemoc Médina, Luis Camnitzer.

² Mari Luz Esteban. (2004), "Antropología encarnada. Antropología desde una misma", en Papeles del CEIC, n° 12, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), Universidad del País Vasco, <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/12.pdf>

Ellis et Bochner (2000)³ définissent l'auto-ethnographie comme un genre autobiographique qui met en lumière les multiples couches de la conscience, joignant le personnel au culturel. L'attention se porte, dans un aller-retour, sur les relations entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles et sociales pour les mettre en résonance avec la part intérieure et plus sensible du soi.

Du point de vue de l'anthropologie socio-culturelle, Néstor García Canclini propose une manière possible de lire l'histoire de l'anthropologie, en la percevant comme une pensée, qui a essayé, à maintes reprises, de connaître et d'exalter ce que la modernité a exclu pour pouvoir être construite⁴. Pour lui, l'étude de l'identité en tant que différence est primordiale pour pouvoir élaborer les conditions actuelles de l'interculturalisme. Il trouve que l'objet d'étude de l'anthropologie s'éloigne de la vision du relativisme, fonctionnalisme ou levi Straussienisme, et coïncide avec l'orientation suggérée par Clifford Geertz, pour qui l'ethnographie devrait être une discipline qui provoque un contact avec une subjectivité variée. Pour Geertz (1996), l'anthropologue devrait avoir pour but une révision qui permet de nous voir à nous-mêmes, comme aux autres, ce qui nous place dans la construction de l'altérité.

Parmi les nombreuses définitions de l'anthropologie, celle qui m'intéresse est la vision socio-culturelle de Michael Herzfeld :

Una malévola pero útil definición de la antropología social y cultural es "el estudio del sentido común". Pero el sentido común está, antropológicamente hablando, mal llamado: no es ni común a todas las culturas ni ninguna de sus versiones es

³ Carolyn Ellis, Arthur P. Bochner. (2000), Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Research as Subject. *Handbook of Qualitative Research*, Norman K. Denzin et Yvonna S. Lincoln (dir. publ.), London: Sage, 739 p.

⁴ Néstor García Canclini. *La globalización y la interculturalidad narrada por los antropólogos*, Universidad de Magdalena, Facultad de Humanidades, programa de antropología y desarrollo, http://www.unimag.edu.co/antropologia/la_globalizacion_y_la_intercultu.htm

particularmente sensata desde la perspectiva de alguien ajeno a su contexto cultural particular. Ya sea considerado como "autoevidencia" (Douglas, 1975) o bien como "obviedad" (Miceli, 1982), el sentido común -el entendimiento corriente de cómo funciona el mundo -- resulta ser extraordinariamente diverso, enloquecedoramente inconsistente, y muy resistente al escepticismo de todo tipo. Está integrado tanto en la experiencia sensorial como en la política práctica -- poderosas realidades que limitan y configuran el acceso al conocimiento. ¿Cómo sabemos que el hombre ha llegado realmente a la luna?⁵

Cette position nous fait comprendre qu'il y a diverses façons de concevoir le monde et qu'une des possibilités de cette approche socio-culturelle de l'anthropologie pourrait être de partir de l'idée, que notre conception du monde n'est pas la seule manière de comprendre la vie.

De nos jours, beaucoup d'anthropologues ont fait un grand travail pour trouver une valeur aux groupes considérés "exotiques" (non-occidentaux) surtout à partir des nouvelles tendances globalisatrices. Au fur et à mesure que les anthropologues ont renoncé à l'idée que le seul objet de leur discipline est l'étude de l'altérité exotique, ils ont fait face aux aspects cosmologiques ou symboliques de leur présumée rationalité. Ainsi, ils sont arrivés à comprendre qu'à chaque fois, il est plus difficile de maintenir la frontière entre « *ils et nous* ». En laissant en arrière le point de vue positiviste, pour qui la solution est seulement de pouvoir s'approcher juste de quelques aspects d'une vaste dimension à partir de la logique et la rationalité scientifique occidentale.

⁵ Michael Herz. *La antropología: práctica de una teoría*, texte réalisé pour la revue de l'UNESCO, <http://www.unesco.org/issj/rics153/herzfeldspa.html>. (Une définition malveillante mais utile de l'anthropologie sociale serait « l'étude du sens commun ». Mais le sens commun y est mal désigné, anthropologiquement parlant, car il n'est pas commun à toutes les cultures et aucune des versions du bon sens n'est particulièrement sensée vue de la perspective de quelqu'un extérieur à un contexte culturel particulier. Qu'il soit considéré comme une « auto évidence » (Douglas, 1975) ou bien comme une « évidence » (Miceli, 1982) le sens commun –la compréhension courante du fonctionnement du monde– s'avère extraordinairement bigarré, infernalement inconsistant et fortement résistant à toute sorte de scepticisme. Il est intégré autant à l'expérience sensorielle qu'à la politique pratique –de puissantes réalités qui limitent et configurent l'accès à la connaissance. Comment savons-nous, par exemple, que l'homme est vraiment arrivé à la lune?) Traduction : María Elvira laverde.

L'anthropologie inversée est un terme utilisé par l'artiste Guillermo Gómez-Peña, inspiré du travail effectué par l'anthropologue Roger Bartra. Ce dernier oriente ses recherches vers la compréhension de la pensée occidentale en étudiant la manière dont elle se confronte aux cultures non-occidentales, à partir de la notion de civilisation. Pour Bartra, « *El hombre llamado civilizado no ha dado un solo paso sin ir acompañado por su sombra salvaje* »⁶.

Plusieurs anthropologues des cultures considérées périphériques ont effectué un grand travail pour comprendre les mécanismes qui composent les relations entre les cultures puissantes et les cultures marginales. Mais la plupart du temps, l'objet d'étude porte sur les cultures marginales, peu de chercheurs ont travaillé à comprendre comment est construite la structure de pensée des cultures puissantes et quels sont leurs mécanismes de fonctionnement et leurs attitudes face à d'autres cultures. Voilà pourquoi le travail effectué par Roger Bartra m'intéresse en particulier, puisqu'il fait une inversion du principe anthropologique. Cette fois-ci, il part de la pensée d'une culture marginale qui étudie la pensée de la culture occidentale. Le mythe du sauvage devient l'objet d'étude. Mais, c'est qui le sauvage ? Pour Roger Bartra, l'homme sauvage est une invention européenne qui obéit essentiellement à la nature interne de la culture occidentale. Le sauvage est l'homme européen et la notion de sauvagerie a été appliquée à des peuples non-occidentaux comme une transposition d'un mythe parfaitement structuré, dont la nature peut seulement être comprise comme une partie de l'évolution de la culture occidentale.

Les *conquistadores* ont apporté à l'Amérique leur propre sauvage pour éviter que leur ego se dissolve dans l'extraordinaire de *l'Autre*, celui qu'ils découvraient. Les hommes sauvages de l'Europe gardent jalousement les secrets de l'identité occidentale. Ainsi, Bartra cite Montaigne: « *No hay nada bárbaro y salvaje en esta*

⁶ Roger Bartra. (1998), *El salvaje en el espejo*, Ed : Era, México, résumé du verso de couverture. (L'homme appelé civilisé n'a fait aucun pas sans être accompagné de son ombre sauvage). Traduction : María Elvira Iaverde.

nación, por lo que me han informado, sino que cada quien llama bárbaro a lo que no es de su uso».⁷

Le mythe du sauvage oppose la nature à la culture. Pour Bartra les points de repère, les méandres, les chemins, les frontières et les connexions se sont formés grâce à une espèce de sélection culturelle. La pensée moderne a utilisé l'homme sauvage pour prendre une distance, sous forme tragique ou ironique de la civilisation. Le sauvage est avant tout l'homme européen même, un mythe créé par celui-ci, une illusion spirituelle dont la création remonte aux origines de l'homme occidental.

En me basant sur les prémisses de l'anthropologie socio-culturelle de Néstor García Canclini, de Roger Bartra, au sujet du concept d'anthropologie inversée et à la manière de l'auto-ethnographie, j'ai choisi l'action, la participation et l'observation, comme méthode de recherche. L'idée consiste à prendre conscience de mon comportement et de ma condition identitaire, en étant plongée dans un contexte différent du mien lequel appartient au mythe de la culture occidentale, « *le nord* ». En jouant avec les postulats et les réflexions qui concernent les relations culturelles « *Nord-Sud* » du continent Américain, j'expose mon expérience d'immigrante et mon sentiment à ce sujet.

Pour Octavio Paz, la division entre le nord et le sud n'est pas déterminée uniquement par des frontières physiques et politiques, mais aussi par des différences sociales, économiques et psychiques très profondes. Ces différences sont évidentes, mais ne se réduisent pas de façon superficielle à des oppositions

⁷ Ibid., 160p. Interprétation et adaptation du chapitre xxxi, tomo I du livre *Essais* de Michel de Montaigne. (D'après mes informations, il n'y a rien de barbare ou de sauvage dans cette nation, mais chacun appelle barbare ce qui ne fait pas partie de ses us et coutumes) Traduction : María Elvira Iaverde.

connues telles que : développement et sous-développement, richesse et pauvreté, pouvoir et faiblesse, domination et dépendance⁸.

Ces différences ont créé chez les habitants du sud une série de mythes en ce qui concerne *le nord*, le mythe de la représentation à ce que nous aspirons, « *le premier monde* ». Ceci a créé entre les habitants du sud une série de sentiments mêlés, d'un côté une haine profonde pour être discriminés et outragés et, de l'autre côté, une énorme fascination pour la supériorité.

Pour retracer mon processus de création dans la réalisation de cette recherche, j'ai utilisé comme outil méthodologique le journal de voyage, lequel m'a permis d'y inscrire mes réflexions sur mon expérience de déplacement entre mon contexte d'origine et mon contexte d'adoption. J'ai aussi réalisé une série d'expérimentations de la vidéo-action pour me permettre d'en identifier les composantes et ainsi, les intégrer à mon projet final de création.

Je suis mexicaine de naissance, mais dans mes veines coule du sang indigène du Mexique, indigène du sud des Etats-Unis et espagnol. Je suis née et j'ai grandi dans la ville de Mexico, laquelle a eu un tel taux d'accroissement de population qu'aujourd'hui nous sommes 25 millions d'habitants. C'est une ville avec un mélange étrange à cheval entre cosmopolite et traditionnel, avec une grande influence américaine et avec des racines très profondes des anciennes cultures mésoaméricaines. C'est une ville où coexistent le passé des ancêtres, le passé colonial et le présent moderne, qui n'a jamais pu s'instaurer complètement et où s'opère un syncrétisme religieux, entre le catholicisme et les religions de nos anciennes cultures, ce qui en fait un des endroits où s'intègrent le fantastique et le primitif avec le cartésien et le moderne.

⁸ Octavio Paz. (1979), *México y Estados Unidos : posiciones y contraposiciones*. Texte qui fait partie de l'anthologie réalisée pour Schneider, Luis Mario, « México en la obra de Octavio Paz », Éd : Promexa Editores, México, 126 p.

J'ai décidé de me prendre comme objet d'étude pour pouvoir comprendre ma condition identitaire. À l'aide de l'auto-anthropologie, je me lance sur le terrain pour observer la manière par laquelle je me débrouille dans les différents contextes. D'une part, je dois créer mes propres tactiques pour m'intégrer dans une culture qui ne m'appartient pas, et d'autre part, confronter ma propre culture qui, à chaque fois, s'éloigne de plus en plus et avec laquelle j'ai une relation de nostalgie⁹ suspendue.

2.1 De Montréal à Montréal : de l'objet à l'objet objet.

Avant d'arriver à Montréal, mon travail avait un caractère instable, instiguant l'adhésion de grands artistes et l'acquisition d'objets très compliqués, ainsi que le perfectionnement de plusieurs matériaux. L'objet et le contexte étaient des éléments qui constituaient mon travail. Pendant cette période, le contexte et ses significations étaient ceux qui déterminaient les paramètres conceptuels et formels de l'œuvre. Cet aspect conduisait à un travail le plus souvent d'un art visuel.

En arrivant en cette région de travail, est l'installation intitulée *Acquisition conceptuelle-structurelle*. Cette installation a été créée dans l'espace d'un atelier de l'Université de Concordia de Montréal. J'ai choisi cet espace parce qu'il était un atelier d'atelier et qu'il était un atelier de travail. J'ai choisi cet espace parce qu'il était un atelier d'atelier et qu'il était un atelier de travail. J'ai choisi cet espace parce qu'il était un atelier d'atelier et qu'il était un atelier de travail.

⁹ «La nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance», selon Milan Kundera, dans son livre *L'ignorance*, Éd : Gallimard, Paris, 2003, p 12.

CHAPITRE II

LE CORPS DANS LA VALISE.

Dans cette partie du texte, j'aborde les origines qui m'ont amenée à réaliser cette recherche, basée sur le vécu de mon expérience en tant qu'immigrante au Canada. Ainsi, je présente la façon par laquelle mon travail artistique a subi de forts changements à partir de cette expérience et l'état dans lequel ma pratique artistique se trouve actuellement dans ce nouveau contexte.

2.1 De Mexico à Montréal : de l'objet au non objet.

Avant d'arriver à Montréal, mon travail avait un caractère installatif, impliquant l'utilisation de grands espaces et l'élaboration d'objets très complexes, ainsi que la participation de plusieurs assistants. L'objet et le contexte étaient des éléments qui constituaient mon travail. Pendant cette période, le contexte et ses signifiants étaient ceux qui déterminaient les paramètres conceptuels et formels de l'œuvre. Cet aspect donnait à mon travail le caractère d'un art sédentaire.

Un exemple de cette façon de travailler est l'installAction intitulée *Paracaidistas : desplazados–instalados*¹⁰. Cette installAction a été réalisée dans l'Espacio-México, galerie du Consulat du Mexique à Montréal. J'ai choisi cet espace parce qu'il réfère à un territoire mexicain au Québec. J'ai reproduit le parcours qui m'a amenée à immigrer afin de mettre en évidence la problématique des déplacements migratoires, de plus en plus fréquents de nos jours. En utilisant des jupes comme parachutes

¹⁰ Voir DVD, *Paracaidistas : desplazados–instalados*

j'ai réalisé une série de chutes ; en sautant d'une chaise, chaque fois que je touchais le sol, j'enlevais la jupe et en la déposant sur le plancher, je plantais à l'intérieur des fleurs dans un petit morceau de terre. Cette œuvre fait référence aux conflits des migrants et à leur façon de s'approprier de nouveaux territoires. Les objets que j'ai apportés avec moi dans mon voyage sont devenus les éléments qui ont composé l'œuvre : une valise et mes vêtements.

Lors de mon départ vers Montréal les seuls objets que j'ai apportés avec moi, c'étaient mes objets d'usage personnel et une caméra vidéo que mon père m'avait donnée. J'avais l'intention d'enregistrer ma nouvelle vie loin de la maison maternelle et de créer ainsi une liaison avec ma famille et mon pays à partir de l'image. Même si, en fin de compte, je n'ai jamais utilisé la caméra pour montrer mon nouvel environnement à ma famille, la caméra est devenue un outil de travail. J'étais, pour la première fois, complètement seule avec ma valise et ma caméra vidéo. C'est ainsi que l'idée m'est venue d'utiliser mon corps et son image comme base conceptuelle et formelle de mon œuvre. En ce moment mon travail de création prend un caractère nomade, où le contexte devient un espace transitoire et où le corps se présente comme territoire qui se transporte d'un espace à un autre à travers l'image.

À titre d'exemple, une expérience réalisée dans le cadre de cette recherche a été la vidéo-action *Entrando en calor*¹¹. Dans cette œuvre, je me confronte à la rigueur du climat hivernal en dansant sur la neige au rythme d'une néo-cumbia, musique populaire, typique de ma culture d'origine. Le fait de danser sur la neige a déformé les pas et m'a obligée à créer une danse hybride. Ainsi, j'ai dû m'adapter à une nouvelle situation. Cette expérience m'a très fortement confronté à ma condition d'immigrante.

¹¹ Voir DVD, *En se réchauffant*.

Une autre vidéo-action a été conçue durant un voyage que j'ai fait au Mexique en 2003. À cette occasion, j'avais décidé d'aller à la ville de Tepoztlan, où se trouve l'une des pyramides dédiée au dieu *Tepozteco*¹². Pour arriver à la pyramide, il faut escalader une montagne. Le chemin est très difficile et l'escalade dure environ une heure et demie. À mon arrivée au sommet de la montagne, quelle ne fut pas ma surprise lorsqu'on me dit qu'il fallait payer pour monter à la pyramide, toute une nouvelle depuis ma dernière visite ! Je n'avais pas assez d'argent sur moi pour payer l'entrée, mais je pensais qu'avec ma carte d'étudiante, je pourrais au moins obtenir un tarif réduit. J'ai montré ma carte d'étudiante au monsieur à l'entrée et c'est à ce moment que mon conflit identitaire a commencé. Voici à peu près comment se déroula la conversation :

M : *Désolé, madame. Je ne peux pas vous faire un spécial, parce que vous êtes une étudiante étrangère.*

T : *Excusez-moi, vous ne remarquez pas que je suis mexicaine ? Regardez-moi, écoutez-moi, je suis mexicaine !*

M : *Oui madame, pour moi vous êtes mexicaine, mais votre identification officielle me dit que vous êtes canadienne. Dans le travail, pour moi, ce qui vaut, c'est l'identification officielle. Donc, pour moi, en ce moment, vous êtes une étrangère, à moins que vous ne présentiez une carte d'étudiante Internationale.*

Ma rencontre avec le dieu Tepozteco n'a jamais eu lieu, mais à partir de cette expérience mon statut est passé d'étudiante locale à étudiante étrangère. Une semaine après mon retour à Montréal, j'ai réalisé la vidéo-action *Entrando en calor*, laquelle a été déterminante quant à la direction que mon travail prendra, une direction plus pertinente par rapport à mes objectifs conceptuels. À partir de mon arrivée à la montagne du dieu Tepozteco, j'ai compris que j'étais en processus de transculturation.

¹² C'est un des dieux auquel la population de la ville de Mexico a le plus recours à cause de sa proximité et du fait qu'il représente la lutte guerrière avec laquelle les habitants de la ville s'identifient.

C'est à partir de ce moment que je commence à construire mon travail à partir de la notion de transculturation et des formes que celle-ci peut prendre. J'ai trouvé que la vidéo-action comme pratique performative me permettait de m'approcher de cette nouvelle façon de percevoir mon travail de création et qu'elle me donne la possibilité de me déplacer d'un contexte à un autre. C'est justement le fait de me trouver dans l'*entre-deux* que j'ai la possibilité de créer un espace intermédiaire, entre l'action et sa présentation diffusée en direct, ou en différé, par le biais de la vidéo.

2.2 Corps, caméra et action.

Dans mon travail de vidéo-action, la vidéo fait partie du dispositif de l'action plutôt que du support de l'image. J'intègre l'enregistrement vidéo comme une partie de l'action. La vidéo sert d'intermédiaire entre l'artiste et le spectateur, les relations caméra/artiste et artiste/spectateur se produisent à travers la caméra. L'expérimentation a plus à voir avec la nature du medium qu'avec la manipulation de l'image. La caméra se transforme en témoin de la situation filmée, sans l'intervention d'un tiers.

L'utilisation de la caméra vidéo est le moyen et la mise en distance qui me permet de m'adresser à l'autre, de lui donner la parole afin de solliciter sa complicité. J'entre en relation avec l'autre à partir de la voix, du geste, du regard et de ma position dans l'espace. Dans mes vidéo-actions, le corps est le protagoniste principal : parfois il se présente en temps réel et parfois en temps différé. En ce sens, je crée un jeu entre la présentation et la représentation, entre des connexions de prises de conscience de processus sociaux d'identification et d'identité. De cette manière, je donne à mon travail une dimension politique, celle de l'identité du corps individuel qui s'insère dans l'identité du corps social en ayant en commun le corps comme un code de représentation d'un territoire politique. De même que López Sáez, je considère qu'il existe un double anonymat : l'individualité absolue et la généralité

absolue à partir de laquelle on se compromet dans une lutte de conscience¹³. Ici on se trouve face à une problématique qui touche l'intersubjectivité.

Je me présente aux spectateurs avec mes défauts et mes maladresses, avec lesquelles je dois me débrouiller dans un contexte culturel auquel je n'appartiens pas et dans lequel je dois apprendre à m'intégrer. De cette façon, j'emploie la vidéo comme un miroir avec lequel j'essaie de confronter le spectateur à sa façon de regarder et de percevoir l'autre, de comprendre la différence. Le spectateur est placé dans la situation de l'étranger qui entre dans le monde intime de quelqu'un qui lui est étrange.

De cette façon, se crée dans mon travail l'effet miroir. Je conçois l'effet miroir comme une connaissance de l'autre et de moi-même à partir du regard de l'autre. C'est une illusion identitaire qui crée une relation entre moi et ma propre image à partir du regard de l'autre. La vidéo se transforme en un modèle d'autoréférence. A ce propos, Vito Acconci a dit que : *«C'est parce que l'autre me regarde que j'ai conscience de moi-même.»* ¹⁴

C'est une question d'altérité. Je perçois l'autre comme un percepteur de mon monde et il me confirme la dimension de mon corps, invisible pour moi. L'autre ne manifeste seulement qu'une vie différente de la mienne, mais il devient le témoin de ma véritable existence. L'évidence de l'existence de l'autre est possible, justement, parce que mon corps ne me permet pas de contempler le monde comme objet, sinon comme un fond sur lequel se détachent le soi et l'autre. Dans mon travail, le corps n'est pas un objet, il est une attitude.

¹³ María Carmen López Sáenz. *Intersubjetividad como intercorporeidad*, texte réalisé dans le cadre du groupe de recherche «Las aventuras de la razón», Madrid, p. 58. <http://www.idiogenes.buap.mx/revistas/8/57.pdf>

¹⁴ Françoise Parfait. (2001), *Vidéo :Un art contemporain*, Ed Regard, 366 p.

La majorité de mes vidéos sont effectuées avec la caméra fixe et un point de vue frontal. La frontalité m'intéresse puisqu'elle me permet d'articuler les actions comme dans un tableau. J'interviens le moins possible sur l'image pour recueillir ce qui est l'essentiel de l'action, en utilisant l'instantanéité du médium. Le champ où j'effectue les actions et le spectateur constitue le contrechamp d'un champ occupé par l'action. La caméra définit l'espace de mouvement. Ainsi, le cadre étant l'espace pour l'action devient un point de rencontre où la vidéo, à travers l'image en mouvement, est l'espace entre le regardeur et le performeur.

Mon intérêt pour le temps comporte deux aspects : le temps différé et manipulé (non linéaire, fragmenté et reconstruit en boucle) et l'expérience du temps présent. Un exemple de ceci est la vidéo *little indians*¹⁵ où je réalise une action et, par la suite, je la coupe et je la monte en récupérant des morceaux, pour créer une boucle, ce qui me permet de jouer avec le temps en accéléré ou en ralenti de l'action sans avoir recours au montage.

Une autre façon de travailler, est l'action répétée en continu, pendant toute la durée du tournage. C'est le cas d'une première œuvre qui a comme titre *Bésame, besame mucho...*¹⁶. Dans cette œuvre, je réalise une action que je répète tout le long de la durée du tournage. Ici on se trouve devant une œuvre plus de l'ordre d'une action réalisée pour être filmée. Dans cette œuvre, je fais référence à la manipulation du temps et de l'espace à partir de l'action au moment du tournage, à la place de manipuler l'image au moment du montage.

Le second aspect, l'expérience du temps présent, se concentre dans la transmission en temps réel de l'image plutôt que son enregistrement et sa manipulation. C'est le

¹⁵ Voir DVD, *little indians*.

¹⁶ Voir DVD, *Bésame, besame mucho...*

cas de la vidéo *Little indians sur le chat*¹⁷, une action transmise en direct à partir d'une webcam sur l'Internet. Ces deux façons de travailler le temps me permettent d'explorer le décalage « *espace-temps* » de l'action et l'image.

Mon travail pourrait bien s'inscrire dans le concept de « *vidéo transitionnelle* » que propose Arnaud Labelle-Rojoux, parce que la vidéo est un intermédiaire et est aussi un outil qui possède des propriétés qui permettent de mettre en évidence : l'intervalle, (accélérée, ralentie, très gros plans, flou) et le décalage. Je crois, comme l'auteur, que le sujet des vidéos transitionnelles n'est pas le réel, mais à la fois l'écart et les moyens de les expliciter¹⁸. (Arnaud Labelle-Rojoux 1999)

Labelle-Rojoux reprend de Jean-Christophe Mister Mind Royoux le terme transitionnel, pour parler des vidéos qui, loin de se concevoir comme des vidéos d'art, posent une problématique qui a davantage à voir avec la simultanéité de l'existence et la non-existence physique matérielle, qu'avec la construction d'une image quelconque.

Cette façon de travailler détermine la nature de mon œuvre qui s'inscrit dans un état de transition. Mon travail a lieu dans un espace culturel intermédiaire, dans une zone limitrophe située « *entre* » le sud et le nord, « *entre* » le latino, le francophone et l'anglo-américain, « *entre* » le passé ancestral, le présent populaire et le numérique. Je me situe dans un espace-frontière amené par l'expérience d'être inscrite dans une culture disloquée qui origine de la transnationalité. Cet espace que Homi Bhabha appelle « *le troisième espace* » et qu'il décrit de la façon suivante :

La disposición a descender a ese espacio ajeno -donde les he conducido- puede revelar que el reconocimiento teórico del

¹⁷ Voir point 4.1, Chapitres VI.

¹⁸ Arnaud Labelle-Rojoux. (1999), *Les vidéos transitionnelles ou les habits neufs de l'art new clothes*, in catalogue Bandits-Mages, 6^{ième} festival international des arts audiovisuels et du multimédia, Bourges.

espacio escindido de la enunciación posibilite la conceptualización de una cultura internacional, basada no en el exotismo del multiculturalismo o en la diversidad de culturas, sino en la inscripción y articulación del hibridismo de una cultura. A este fin deberíamos recordar que es el «inter» -el filo de la traducción y la negociación, el espacio de entremedio [in-between]- el que carga con el peso del significado de la cultura¹⁹

Ce *troisième espace*, à la fois limitrophe et indépendant, est générateur. Il permet d'être «entre» tout en nous donnant des possibilités créatrices pour arriver à l'interculturalité.

¹⁹ Homi K Bhabha. (2002), *El lugar de la cultura*. 1a. Éd.: Manantial, Buenos Aires, 308 p. (La disposition à descendre vers cet espace étranger –où je vous ai conduits– peut révéler que la reconnaissance théorique de l'espace scindé de l'énonciation permet la conceptualisation d'une culture internationale, fondée non sur l'exotisme du multiculturalisme ou de la diversité des cultures, mais sur l'inscription et l'articulation de l'hybridité d'une culture. À cette fin, nous devrions nous rappeler que c'est «l'inter» –la limite entre la traduction et la négociation, l'espace au milieu [in between]- qui porte le poids de la signification de la culture.) Traduction : María Elvira Iaverde.

CHAPITRE III

DU PRÉFIXE *TRANS*.

Dans le présent chapitre, je définis les notions de transculturation et de piraterie qui forment la base théorique de cette recherche. Pour moi, ces deux notions me permettent de comprendre le phénomène d'immigration, ainsi que les mécanismes des tactiques d'appropriation que je suis en train d'employer pour construire ma condition identitaire.

3.1 Du préfixe *trans* : translation, transporter, transition, traverser.

*Toutes les cultures se «mangent» mutuellement, que ce soit depuis une situation de domination ou de subordination. C'est leur comportement naturel en tant qu'organismes vivants, dont la santé dépend de leur dynamisme, leur capacité de se rénover et de leur interaction positive avec leur contexte. Ces appropriations sont souvent «non correctes». Elles peuvent être acquises sans une compréhension de leur contexte et leur signification dans le cadre de l'autre système culturel, et elles reçoivent une signification absolument différente dans le contexte de la culture réceptrice. L'appropriation interculturelle fonctionne normalement de cette façon, et donc ce qui est d'intérêt, c'est la production d'éléments déviés vers les fins de celui qui se l'approprie, et non pas la reproduction de son emploi dans son contexte d'origine.*²⁰

Gerardo Mosquera.

²⁰ Gerardo Mosquera. *Maures et chrétiens : l'anthropologie et la coca-cola, deux réflexions sur les processus transculturels*. Traduit de l'anglais par Eric Bertrand.

J'utilise la notion de transculturation en tant que fondement pour mon travail de recherche, ce qui m'aide à mieux comprendre mon propre processus de transition de ma culture d'origine à ma culture d'adoption et la façon dont les cultures périphériques, comme la mienne, se confrontent aux nouvelles exigences d'un monde globalisé.

La notion de transculturation a été créée dans le domaine de l'anthropologie, en 1935, pour nommer les différents types de contacts culturels entre différents groupes. Cependant, sa définition a changé pour mieux délimiter son champ d'action. La définition que j'emploie pour réaliser cette recherche est celle proposée par le cubain Fernando Ortiz en 1940, qui a employé la notion de transculturation²¹ pour nommer les différents types de contacts culturels entre divers groupes. Ortiz la définit comme le processus ayant lieu lorsque deux ou plusieurs cultures partagent et mélangent leurs éléments constitutifs, de façon volontaire ou involontaire. De ce processus en résulte une nouvelle culture possédant des éléments des cultures qui se rencontrent. C'est un processus continu et sans fin.

Cette acception m'intéresse à cause de sa précision et de ses applications pour comprendre les processus auxquels les cultures de l'Amérique Latine ont été confrontées. Les processus sont attribuables aux phénomènes des mouvements démographiques et d'immigration, aux bouleversements de frontières nationales, ainsi qu'à la circulation médiatique de l'information et des produits culturels aussi bien internationaux que locaux.

Pour Ortiz il y a transculturation quand il y a un mélange plus ou moins équitable des cultures. Parler d'Acculturation, Dé-culturation et Néoculturation, pour lui, c'est fragmenter un processus où il n'y a jamais d'ordre dans les étapes, ce qui en plus

²¹ Ángel Rama. (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Éd : Siglo XXI, pp. 32-33.
Traduction libre

nous mène à l'idée qu'une des cultures perd plus que l'autre, involontairement et par le biais de la force. Pour Ortiz, ces notions d'origine anglophone donnent une vision passive des cultures qui sont affectées par les cultures dominantes. Par contre, la notion de transculturation nous permet d'avoir le point de vue du phénomène à partir de l'intérieur de la culture latino-américaine. Pour Ortiz, la transculturation est une façon de décrire l'histoire du monde en tant que quelque chose d'inévitable et d'infini, où cohabitent autant le particulier que l'universel, sans que ceux-ci s'excluent mutuellement.

Ortiz considère que dans la transculturation, les cultures qui se rencontrent subissent des profonds changements basés sur la perte, l'incorporation, la sélection, la découverte, et cette transformation se produit dans la structuration d'un système variable, flexible et en constante transformation. De cette façon, on peut reconnaître que chacune des cultures qui confrontent un processus de transculturation, crée ses propres tactiques et formes, pour s'adapter aux changements et pour adopter les éléments provenant d'autres cultures.

3. 2 La piraterie du XXI siècle : un mode *trans*.

Au moment de réaliser ma recherche au sujet du processus de transculturation, j'ai remarqué un élément intéressant, celui de la piraterie. Cet élément m'aide à mettre en contexte mes intérêts particuliers de telle sorte que je m'approprie les éléments d'autres cultures. Aussi à comprendre un phénomène actuel qui se reproduit dans le système social et économique de ma culture d'origine. Dans mon pays d'origine, la piraterie est devenue une tactique déterminante dans notre manière actuelle de nous approprier des éléments qui nous sont imposés par d'autres cultures. Aujourd'hui, on peut constater que ce phénomène joue un rôle important dans le système économique et politique du pays. C'est un phénomène dans lequel j'ai clairement pu reconnaître l'origine du capitalisme et du monde moderne.

Récemment, le président du Mexique Vicente Fox a dû reconnaître que la première entrée d'argent au pays, après la vente du pétrole, est celle que les immigrants mexicains envoient à leur famille au Mexique et que la première force économique de l'économie intérieure du pays est celle du marché informel, le marché noir et la piraterie. Le Mexique occupe le troisième rang mondial des pays ayant le plus de produits copiés illégalement, après la Russie et la Chine. Ainsi la piraterie devient un aspect très présent dans ma culture d'origine.

Selon l'anthropologue et historien Antonio García de León, les archétypes littéraires de vaillance, d'aventures, de férocité et d'îles infestées de trésors, contribuent au passage d'une société féodale à une société capitaliste mercantile, signes du processus actuel de mondialisation et de ses conséquences²².

De cette manière, nous comprenons que les pirates se retrouvent parmi les fondateurs du système capitaliste, dont les principes se fondent historiquement sur la domination du plus fort, des grandes puissances, des invasions et des guerres impériales. La concurrence des grands empires et les mécanismes de négociation dans les traités de libre-échange font l'objet de discussions dans le monde actuel que nous connaissons aujourd'hui comme « *globalisation* ». Un modèle créé à partir de la pensée néolibérale. Selon García de León, le mot pirate en Anglais est *privateers*, qui est presque comme dire privés ou initiative privée. Ainsi nous pouvons imaginer que l'initiative privée actuelle vient de ces ancêtres plus glorieux, les pirates.

La notion de piraterie, bien que je ne l'applique pas de manière catégorique dans mon œuvre au niveau formel, indique certains des paramètres conceptuels du discours qui la composent. Je cherche dans la notion de piraterie, l'idée de la copie et de ce qui est original. Je la reprends pour parler de ma réalité et de sa

²² Carlos Paul. Antonio García de León, autor de *Contra viento y marea. Los piratas en el Golfo de México*, entretien pour le journal *la Jornada*, section culture, Mexico, 13 décembre 2004.

représentation. Elle devient aussi une préoccupation socio-économique qui est très présente dans mon travail, l'utilisation de l'économie des moyens, puisque l'Internet me permet d'accéder à une technologie pas chère, (très propice pour la piraterie). L'Internet donne à mon travail un aspect caractéristique de la technologie à la portée du Tiers Monde. J'utilise aussi la vidéo amateur, je travaille avec ma caméra de voyageur et mon ordinateur portable.

De cette façon, je m'approprie la notion de piraterie pour situer et bien comprendre le contexte dans lequel mon travail s'inscrit. Elle est la référence conceptuelle qui me permet d'approfondir mon propre processus de transculturation.

4.2 L'Art Indien à travers le vidéo.

L'art indien à travers le vidéo appartient à une série de trois expérimentations. L'art indien (le vidéo) est une œuvre bande qui évolue en passant par trois étapes de reproduction le langage comme l'élément où, je pourrais développer mes réflexions conceptuelles.

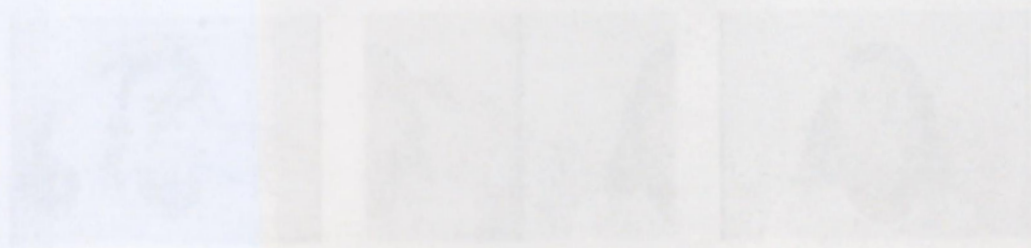


Fig. 1. L'Art indien à travers le vidéo.

CHAPITRE IV

LITTLE INDIANS À TRAVERS LA WEBCAM.

Ce dernier chapitre est consacré à la présentation de mon œuvre finale de maîtrise. J'y analyserai le déroulement de l'action *Little Indians à travers la webcam*, ainsi que les éléments conceptuels et formels qui la composent. Je décrirai trois aspects à travers lesquels ma pratique artistique s'inscrit : la culture populaire, le socio-politique et l'art. Enfin, je présenterai trois exemples qui m'ont influencé dans la réalisation de ce projet.

4.1 Little Indians à travers la webcam.

*Little indians à travers la Webcam*²³ appartient à une série de trois expérimentations. *Little indians*²⁴(le vidéo) est une mono bande qui éveilla en premier mon intérêt de reprendre le langage comme l'élément où, je pourrais concentrer mes intérêts conceptuels.



fig. 1- *Little Indians* (vidéo).

²³ Voir DVD

²⁴ Voir DVD

En *Little indians II*²⁵ (lvidéo-action) la relation image-corps est présente, présentation-représentation est la forme que prend cet Mexique. Ce qui m'amène à une confrontation ouverte avec ma propre manière de me percevoir ; ici la notion d'identité est beaucoup plus évidente que dans mes expérimentations précédentes.



fig. 2- *Little indians II* (vidéo-action).

Little Indians à travers la webcam est une vidéo-action présentée dans des espaces temporels différents : l'espace vidéographique en direct sur l'Internet par l'utilisation de la Webcam et en temps réel dans l'espace de présentation. Les corps et leur représentation se déplacent non seulement à partir de l'espace et du temps de l'image, mais aussi à travers le mythe créé par ce qu'on appelle la société de l'information, en traversant les frontières géo-politiques. Le recours à Internet me permet de placer mon travail de vidéo-action dans un contexte de *déterritorialité*.

Dans ce projet, mon intention est de combiner les éléments historiques de la relation entre les cultures dominantes et les cultures dominées. Il s'agit, de façon ironique, de reprendre la vision exotique que les cultures dominantes se font des cultures périphériques. Enfin, ce projet traite de ce que signifie être étrange-étranger, en assumant toute la charge historique, sociale et politique, de ce qu'implique faire partie d'une « autre » culture. À la manière de l'auto-anthropologie, je construis ce

²⁵ Voir DVD *Little indias II* (vidéo action)

projet à partir du récit de l'expérience vécue et de la potentialité du dispositif qui me permet de me placer dans le rôle à la fois de celle qui se montre et de celle qui se reflète.

L'action à réaliser consiste à chanter en modifiant l'intonation d'une chanson enfantine américaine intitulée *Little Indians* écrite par l'américain Septimus Winner en 1868. Cette chanson date de l'époque où les Mexique ont envahi le Mexique et ont pris plus de la moitié du territoire (1846). L'accord survenu entre le Mexique et les Mexique, après que ce premier ait perdu le territoire, a permis aux habitants de ces terres d'y demeurer et de devenir citoyens américains. La résistance des Mexicains à leur nouvelle condition a bien évidemment créé des confrontations et des conflits de racisme. Parmi ces habitants se trouvait une grande quantité de communautés amérindiennes, qui avaient déjà des échanges avec leurs compatriotes du nord. Les amérindiens, tant du Mexique que des Mexique, ont commencé à s'organiser et à exiger des droits autonomes sur leurs terres, en créant un déséquilibre entre le nord et le sud dans le territoire américain.

La chanson est très simple, elle raconte le comptage d'un massacre d'indiens, de un à dix.

Little Indians

One little, two little, three little indians

Four little, five little, six little indians

Seven little, eight little, nine little indians

Ten little Indian boys.

Aujourd'hui, on utilise cette chanson au Mexique, et dans plusieurs pays de l'Amérique Latine pour apprendre aux petits à compter en anglais²⁶. Les mots de la

²⁶ Voir DVD, archive : Chanson_Little indians.mp3.

chanson, je ne les ai jamais bien prononcés, mais c'est précisément à partir des difficultés linguistiques que je cherche à créer une sorte de déformation de la langue dominante.

C'est la répétition et l'accélération de la chanson, qui me permettent de la déformer et d'en modifier l'intonation. La répétition me fait penser au processus d'apprentissage des langues, qui se base sur l'imitation. C'est à travers de la répétition que j'essaie de créer les conditions d'un détournement de cet apprentissage pour transformer les mots de la chanson en une langue incompréhensible. Les différences culturelles des participants, leurs maladresses, les impossibilités, les problèmes de mémorisation, l'incapacité de suivre, deviennent tous des éléments de transgression, une forme de résistance à l'apprentissage d'une langue imposée.

Le rythme de la chanson nous transporte dans l'ancien ouest américain²⁷. La vitesse est une des caractéristiques principales de ce rythme. Je profite de la vitesse du rythme de la chanson pour créer un *climax* chaotique, entraînant la confusion et l'incompréhension des paroles.



fig. 3- (Détail 2) *Little indias* à travers la webcam.

Pour réaliser l'action, j'ai pu compter sur la participation d'Andrée Anne Vien, artiste qui a un grand intérêt pour le Mexique et qui, dans sa pratique, aborde également le

²⁷ Voir DVD, archive : Mélodie_Little indians.mid

phénomène de transculturation. Elle demeure à Montréal, mais elle est originaire du village de Dolbeau-Mistassini au Québec. Elle est une migrante dans son propre pays, fait qui lui permet de se confronter à une nouvelle vision de sa propre culture et de chercher des tactiques pour s'adapter aux changements de contexte. Son intérêt pour la culture mexicaine et son expérience à se confronter à la vision latino-américaine font que nos pratiques se rapprochent, tout en partant de deux points extrêmes. Elle essaie de comprendre les mécanismes de sa culture à travers les cultures dominées et moi, j'essaie de comprendre ma culture à partir des cultures dominantes.

Dans *Little indians à travers la Webcam* la présentation et la représentation prennent d'autres formes, non seulement dans la confrontation de mon corps présent et l'image, mais aussi dans la théâtralité qui commence à s'établir. La vidéo-action *Little Indians à traves la webcam* m'a amenée à changer de tactique pour continuer à parler de ma condition identitaire. L'aspect ludique me semblait une possibilité, ainsi, j'ai décidé de prendre cette direction. La chanson a été déterminante pour définir cette vidéo-action. Une chanson infantile qui me permettait de pénétrer dans un jeu presque infantile. J'ai commencé à établir des relations entre mon identité autochtone et les images infantiles produites par les médias.

Le film *Pocahontas*²⁸ produit par Walt Disney m'a indiqué quelques éléments qui pourraient s'intégrer à ma démarche, le personnage Pocahontas compte sur la complicité de son meilleur ami, un raton laveur ; malgré que les deux personnages n'appartiennent pas au même monde et qu'ils n'appartiennent pas non plus au monde prétendu « civilisé », ils réussissent à établir une bonne communication entre eux parce qu'ils se sont identifiés à travers la condition des « autres ».

²⁸ *Pocahontas*. Directed by Mike Gabriel, Eric Goldberg. Writing credits Carl Binder (screenplay) Chris Buck. 81 min / USA:84 min (10th Anniversary edition) Walt Disney. 1995.

Le rôle d'Andrée Anne consiste à jouer le personnage de l'autre qui n'est pas moi mais qui s'identifie à moi. Dans le personnage d'Andrée Anne me permet aussi, de réfléchir sur l'attitude d'un étranger qui veut s'intégrer à une culture différente sans être capable de se débarrasser de sa vision exotique envers cette culture. Anikunin est le prénom qu'Andrée Anne a choisi pour son personnage. Un prénom inspiré d'un nom inuit, ce qui a donné un caractère plus caricatural à son personnage et à sa présence dans l'action.

Les participants sont dans des espaces facilement reconnaissables, tandis qu'Andrée Anne et moi, nous sommes dans une sorte de scène qui ne représente rien de spécifique mais qui est évidente lorsqu'il s'agit d'une mise en scène.

La création des personnages a été la manière de faire une caricature de moi-même, une façon ironique de me confronter à moi-même. Le prénom de Tantaka a été créé par un de mes amis ; il me nomme de cette manière depuis beaucoup d'années, c'est un jeu de mots avec mon prénom (Tania) en le déformant pour faire référence à mes origines indigènes. Cela m'a semblé pertinent de reprendre le prénom de Tatanka puisque je pourrais, de cette manière, fermer le cercle de tout ce qui intègre mon identité. Dans cette œuvre, la performance, caractéristique de mes œuvres précédentes, a cédé la place à la théâtralité. Ce *transit* de la performance à la théâtralité est un des éléments qui me permet de me *transporter* dans un monde où la construction de mon identité peut prendre des formes variées. C'est l'endroit où je peux imaginer toutes les Tanias possibles qui sont (habitent) en moi, c'est une auto-analyse de mon être. La construction d'un « troisième espace » (Homi Bhabha, 2002) commence à avoir lieu. Un espace qui a plus à voir avec un espace psychologique qu'avec un espace concret. Où la téléprésence me permet d'être présente, à distance, dans différents endroits simultanément, et me donne ainsi l'occasion de jouer avec l'idée de l'immigrant. L'Internet devient un intermédiaire qui immatématialise le réel.



fig. 4- (Détail 3) *Little indias à travers la webcam.*

Cet enchaînement se réalise dans une période d'un mois, sur rendez-vous établi à l'avance avec les participants. Tout se développe à l'intérieur de l'univers de l'Internet, à travers la Webcam. Les outils utilisés sont ceux qui sont normalement utilisés pour établir une communication à travers la Webcam. Nous emploierons des serveurs MSN Hotmail, MSN Yahoo, Ichat et Skype ainsi que les systèmes Mac et PC pour entrer en contact avec le plus part des personnes concernées et, en fonction du système que chaque participant possède. Cela me mène à travailler avec les médias populaires, auxquels on peut accéder avec plus de facilité.



fig. 5- (Détail 4) *Little indias à travers la webcam.*

Mon intervention dans cette action consiste à répéter la chanson de «*one to nine little indians*», Le premier refrain commence très lentement et, à chaque refrain,

j'augmente la vitesse, jusqu'à ce que ce soit impossible de continuer. L'action se déroule comme une chorale. Andrée Anne et moi dirigeons l'action et le public doit essayer de nous suivre.

Le temps et la vitesse jouent un rôle déterminant : la chanson commence très lentement et, petit à petit, la vitesse augmente. L'intention est d'arriver à créer, par cette accélération, une déformation des mots et une transformation de la posture du corps et de l'expression du visage, en entraînant une altération de la relation entre les participants. Simultanément, je détermine qui interviendra à partir de la liste de contacts. La fin de l'action survient lorsqu'il n'est plus possible de continuer. Je prononce alors le chiffre *ten* pour indiquer la fin de l'action. À la fin de celle-ci, les personnages montrent qu'ils sont armés des pistolets qui détonent déjà parmi eux, vers eux-mêmes ou vers les participants, d'après la dynamique qui s'est générée pendant l'action de chanter. Cet acte indique la fin de l'action, la fin d'une rencontre possible ou l'évidence d'un mépris dans l'incapacité de communiquer, de comprendre et d'arriver à entonner avec « l'autre ».



fig. 6- (Détail 4) *Little indias à travers la webcam.*

La caméra fixe et l'utilisation du gros plan me permettent de capter l'attention des participants et du public, dans la transformation de la chanson et des attitudes que l'action provoque chez les participants. Cela me rappelle la période où j'étais en train

d'apprendre le français : je devais me concentrer sur les mouvements de la bouche de mon interlocuteur pour mieux comprendre la langue.

Pour inviter le public virtuel à participer à l'action, je crée un réseau, en reprenant la tactique populaire du bouche-à-oreille. J'envoie des invitations sous forme d'annonces, par courrier électronique, sollicitant les amis, les écoles d'art, les centres d'artistes, etc. à participer. Je donne un rendez-vous hebdomadaire à heure fixe aux personnes qui répondent à mon invitation. L'idée est de reprendre l'utilisation de chaînes d'adresses électroniques, de la même façon que les utilisateurs de l'Internet le font pour transmettre l'information. Dans l'annonce de l'invitation, les conditions de participation sont clairement stipulées.

Bien évidemment, il se peut que des participants donnent une autre orientation au projet. Dans ce cas, j'aurais la possibilité soit de les éliminer, soit d'essayer d'intégrer leur proposition au projet, selon leur nature. Cet aspect me fait penser au fonctionnement même de l'Internet et aux débats créés à propos de la liberté, la participation, l'interaction, la manipulation, etc.



fig. 7- (Détail 5) *Little indias à travers la webcam.*

Ainsi, j'intègre la téléprésence à ma pratique performative de la vidéo-action, pour approfondir ma réflexion et créer un discours critique par rapport à la manière dont

se reconstruisent les relations entre les deux cultures dans lesquelles je suis immergée et où je suis en train de refaçonner mon identité.

J'utilise la téléprésence dans mon travail parce que je considère qu'elle me permet de représenter le *troisième espace*, cet espace qui représente l'état dans lequel ma condition identitaire se trouve en ce moment, cet espace produit par la migration.

À partir de la téléprésence, la présence et l'absence du corps sont devenus une dialectique fondamentale qui provoque une autre manière de prendre conscience du soi. Le corps n'est pas transformé physiquement, mais la relation espace-temps détermine autrement cette identité. À travers les réseaux, la présence peut être représentée symboliquement dans des espaces et des temps qui peuvent appartenir aux espaces fragmentés ou aux espaces qui ne sont pas nécessairement identifiables, où le corps s'immatérialise en créant des fissures avec la réalité. Dans la téléprésence, une autre réalité se construit, celle du virtuel. Concernant la réalité virtuelle, je la considère plus comme un événement réel, même si son effet fait qu'elle n'en est pas un. Elle n'existe pas, mais elle peut être construite.

La téléprésence m'intéresse par sa capacité à créer une relation entre l'action et l'événement qui peuvent se dérouler immédiatement, à des moments et à des distances variés, en s'entremêlant et en recontextualisant une autre manière de construire des identités individuelles et collectives, où la notion de lieu s'évapore, en laissant la place à la notion de translation dans l'espace et le temps. Dans le réseau, les frontières s'effacent, les caractéristiques, qui déterminaient traditionnellement les notions de territoires, sont brisées. Dans la téléprésence, la géographie ne détermine pas les territoires, elle fait place à la création de nouveaux espaces d'intersubjectivité. De ce fait les notions qui définissent le privé et le public, le global et le local, sont fortement remises en question et repositionnées.

J'essaie de créer un espace où les points suivants sont questionnés : premièrement la capacité de regroupement et l'intérêt de participation ; deuxièmement, la liberté que donne l'utilisation de l'Internet comme outil de résistance à la manipulation dans la transmission de l'information et, finalement, la possibilité de créer des espaces pour la réflexion et la critique.

Dans cette œuvre, la mise en place du dispositif que mon transit du performatif à la théâtralité et l'utilisation de la téléprésence m'ont permis de créer et d'exhiber un espace intersubjectif. Celui-ci est non seulement en relation avec une expérience d'ordre social, par la critique des différences culturelles, me permet aussi d'explorer des expériences d'ordre psychologique. L'expérience d'émigrer m'a fait réfléchir à une problématique qui s'inscrit dans le phénomène de la mondialisation, mais qui touche, aussi, aux aspects d'un monde intérieur, devant la confrontation d'une remise en question de l'être même. C'est pour ça que parler du « *troisième espace* » me permet de pénétrer dans ces deux mondes.

Je poursuis cette description conceptuelle et formelle de l'œuvre, en précisant les trois éléments qui composent mon œuvre, à savoir, la langue, l'Internet et la téléprésence. Pour chacun d'eux, je donne un exemple qui m'a inspirée dans la réalisation de ce projet, tels que : la culture populaire, la socio-politique et l'art.

4.2 La Langue, l'Internet et la téléprésence : entre les Ketchups, le sup Marcos et Guillermo Gómez-Peña.

La langue, l'Internet et la téléprésence sont trois éléments importants sur lesquels se fonde mon projet. Ces éléments me permettent d'approfondir ma réflexion sur la construction d'un « *troisième espace* » (Homi Bhabha, 2002), d'un espace qui se situe dans la transition, dans le transculturel et dans des espaces indéterminés.

Pour donner une idée plus claire de mon intérêt pour ces trois aspects, je donne trois exemples de modes transculturels où la piraterie tient un rôle très déterminant. Dans ces trois exemples, j'ai pu trouver des éléments qui m'ont aidée à construire les composantes de ma recherche tant au niveau conceptuel que formel.

4.2.1 La Langue et Les Ketchup : de tomates à Ketchup.

Dans mon projet final de maîtrise, la langue est un élément fondamental. Elle m'intéresse parce qu'elle est l'élément socioculturel qui suscite le plus d'angoisse dans la réaffirmation de l'identité dans l'actuel monde globalisé. Elle devient le prétexte de réflexion aux différentes modalités d'adaptation des immigrants quant à leur nouvelle condition identitaire.

Mon intérêt pour jouer avec la déformation linguistique vient de ma préoccupation à m'adapter à une autre culture. Ce travail fait surtout référence au phénomène que les immigrants vivent lorsqu'ils sont confrontés à une nouvelle culture. La langue est la première difficulté à surmonter, parce qu'elle représente une autre structure de pensée, une autre idiosyncrasie.

Les jeux linguistiques ont toujours représenté pour les Mexicains une manière de faire face au mythe du conquérant. Le langage des Mexicains ancestraux a souffert de syncrétisme devant l'imposition des espagnols. Pour nous, parler un double langage fait partie de notre quotidien. Un bon exemple est le cas de l'*albur*, qui consiste en un jeu de mots qui met en doute la virilité de l'opposant. L'*albur* est composé d'éléments qui consistent à dominer l'autre à partir du langage et l'application d'une habilité intellectuelle pour gagner le jeu. Plusieurs disent que l'*albur* est apparu après la conquête des Espagnols au Mexique, quand nos ancêtres, pour tromper les conquérants, et pouvoir parler devant eux sans qu'ils les comprennent, ont inventé un sous-langage dans lequel on utilise les mots en espagnol, mais en leur donnant un autre sens, la plupart du temps un sens sexuel. L'*albur* se fait en changeant l'intonation des mots ou en changeant leur orthographe

pour donner lieu à une série de métaphores. Le but réel des *albures* est celui de dominer l'opposant, ce qui fait de l'*albur* une sorte de langage malin.

Laura Esquivel décrit l'utilisation de l'*albur* comme un dédoublement de la langue pour dire ce qui nous est difficile, impossible ou interdit de dire, sans le dire directement, en créant des images à partir de mots qui traduisent les fantaisies et les désirs réprimés.

El albur desdobra al lenguaje, lo hace terso, lo torna en juego de espejos: aquí aparece lo que allá aparece y ambos significados desaparecen porque las palabras se refieren a un objeto distinto de lo que significan racionalmente. Consiste en decir una cosa para entender otra, o lo que es lo mismo, en escuchar realmente lo que el sonido dice despojado de razones. A través de su voz las imágenes se revelan y se rebelan abriendo un espacio para que el deseo sea mencionado liberando con esto fantasías en la órbita de la represión moral sistemática.²⁹

C'est de cette façon que dans l'espagnol parlé des Mexicains, on peut trouver diverses couches modales et sémantiques, résultats de l'utilisation des tactiques qui détournent les différents facteurs culturels, sociaux, etc. qu'on leur impose.

Aujourd'hui, un bon exemple des transformations signifiantes qu'a subi la langue espagnole est le *spanglish*, considéré comme la troisième langue, après l'anglais et l'espagnol aux États-Unis, parlé par plus de 25 millions de latino-américains qui habitent dans ce pays. Ainsi, l'hybridation de l'espagnol et de l'anglais conjugués

²⁹ Laura Esquivel. Texte pour la présentation du livre *Voluptuario* en Rizzoli, New York 1996, <http://www.briannissen.com/textosesp/esquivelvol.html> (Le albur dédouble le langage, le rend lisse, le transforme en un jeu de miroirs : on voit paraître ici ce qui apparaît là et les deux signifiés disparaissent parce que les mots font référence à un objet différent de ce qu'ils signifient rationnellement. Cela consiste à dire une chose pour en comprendre une autre, ou ce qui revient au même, à écouter vraiment ce que le son dit dépouillé de raisons. À travers sa voix, les images se révèlent et se rebellent tout en ouvrant un espace pour que le désir soit mentionné, libérant de cette façon des fantaisies de l'ordre de la répression morale systématique.) Traduction : María Elvira Laverde.

crée une nouvelle langue, qui donne à l'anglais toutes les possibilités métalinguistiques de l'espagnol.

Le terme *spanglish* est apparu entre 1965 et 1970, en parallèle aux mouvements *chicanos* aux États-Unis, qui l'ont défini comme une forme d'espagnol qui intègre une quantité de mots empruntés de l'anglais, spécialement pour se substituer à des mots existants en espagnol.

La chanson *Aserejé* et *Las Ketchup*, fournit un excellent exemple de la culture populaire hispanique en représentant le phénomène de la transformation des langues.



fig. 8- Image prise de la page web officielle

Las Ketchup

Las Ketchup est un groupe espagnol de musique pop commerciale, formé des sœurs Muñoz, Pilar, Lola et Lucía, également filles d'un important musicien espagnol de *brulería* qui se fait appeler *Tomatito*³⁰. Tout en reprenant le nom de leur père, elles

³⁰ En français : petite tomate.

le réactualisent en rapport à leur époque et aux circonstances : elles décident de s'appeler *Les Ketchup*, une sauce tomate internationalement connue, parrainée par la compagnie *Heinz*. Les chanteuses essayent de briser les frontières et de faire de leur musique un succès au niveau international. Elles ont eu un grand succès avec la chanson intitulée *Aserejé*³¹ retransmise par les radios à travers le monde, plus particulièrement en Espagne et en Amérique Latine où les gens s'y sont identifiés. Ce qui est particulièrement intéressant dans la chanson *Aserejé*, ce n'est pas la bonne qualité de sa réalisation ou la profondeur de son contenu. Bien au contraire, ce qui a attiré mon attention c'est le phénomène qui s'est créé autour de la chanson, car il reflète certaines caractéristiques de la pensée latino-américaine et la façon dont elle se confronte à la culture au pouvoir.

La chanson *Aserejé* est une version actuelle de l'espagnol donné à un vieux rap anglophone des années 70's du groupe *Sugar Hill*, intitulé *Rapper's Delight*. *Aserejé* raconte la vie nocturne d'un garçon espagnol qui aime beaucoup la chanson de *Sugar Hill*, mais qui ne sait pas prononcer les mots en anglais. À cause de son incapacité de bien prononcer cette langue, il finit par déformer les paroles, créant ainsi une autre langue que des milliers de personnes chantent et qui ne veut absolument rien dire. Cependant, des milliers de personnes ont créé un lien identitaire différent avec la culture au pouvoir, *la gringa*³².

C'est ainsi que le "I said a hip hop a hippie the hippie"³³ de la chanson de *Sugar Hill* devient "Aserejé ja de jé de jebe" par *les Ketchups* ou "the boogie and the boogity

³¹ Voir DVD, archive : *Asereje_Ketchup.aiff*

³² Gringo (a) : mot créé par les Mexicains pendant la dernière intervention militaire des Etats-Unis au Mexique en 1846. Expression utilisée pour demander aux soldats américains de s'en aller. grin=green : déformation du mot vert en anglais, couleur de l'uniforme que portaient les soldats américains et Go=go : s'en aller en anglais. Aujourd'hui on l'utilise pour faire référence aux étasuniens.

³³ Voir DVD, archive: *Sugarhillgang.mp3*

beat" se transforme en "de bugui an de buididipí"³⁴, etc. De cette manière, la chanson reflète le phénomène de transculturation que des milliers d'immigrants sont en train de vivre partout dans le monde, car une partie de cette population doit faire face au fait de devoir apprendre une nouvelle langue. Bien souvent, on apprend que partiellement la langue d'adoption et l'on crée une langue hybride.

Dans mon projet, j'utilise la déformation linguistique pour comprendre les mécanismes des tactiques que les cultures périphériques sont en train de créer pour s'adapter aux exigences de l'époque.

Ainsi, pour susciter une réflexion autour de l'imposition de l'anglais comme langue dominante, j'essaie de façon ironique de transgresser tout ce que l'anglais représente : une langue simple, efficace, universelle. Je détourne les stratégies d'apprentissage, telles que l'imitation et la répétition.

Dans le cas de la chanson *Aserejé*, elles ont créé un nouveau langage qui n'a aucune signification, il est reconnu par un groupe nombreux de latino-américains, servant d'identification commune. Dans mon œuvre, je reprends les mots et je les déforme à partir de la répétition, de la vitesse et de la mauvaise prononciation, mais je ne crée pas un nouveau langage, les mots se perdent et il n'y a aucune possibilité de communication verbale. Le point de réunion entre les participants se centre dans l'expérience de l'impossibilité et de déformer ensemble une langue imposée.

4.2.2 L'Internet : Comment le Sup. Marcos et le EZLN font de la poésie au lieu de faire la guerre.

L'Internet est le support que j'utilise pour réaliser mon projet, car je considère que c'est un moyen qui permet de susciter des réflexions par rapport à la manière dont le monde globalisé est en train de créer une nouvelle façon de se concevoir. Nous

³⁴ Voir DVD, archive : Extraits : Extrait_Asereje.wav et Extrait_RappersDelight.wav

pouvons imaginer que le monde où nous vivons n'est plus dessiné par les frontières géographiques établies par les États, mais par les routes d'information qui créent le *cyberespace*. Par ces routes circulent des modèles idéologiques et culturels qui nous font croire que nous nous dirigeons à des vitesses incroyables vers la modernisation et le développement.

La présence de l'Internet a créé de grands espoirs, mais simultanément des préoccupations par rapport au contrôle de l'information par les pouvoirs sociaux, économiques et politiques de la communication. S'il est vrai que l'Internet est devenu un moyen de commercialisation à grande échelle, il représente aussi dans d'autres cas un moyen de transgression, de communication et d'organisation.

L'Internet est l'une des manières les plus efficaces par laquelle la technologie moderne brise les barrières de l'espace et du temps, en permettant une communication immédiate entre des personnes qui peuvent être à des milliers de kilomètres de distance.

Internet est né sous le nom d'ARPANET en 1956 aux États-Unis à partir d'un programme de recherche militaire³⁵ Il a été ensuite transformé en un outil essentiel pour la recherche avant d'être par la suite offert à des millions d'utilisateurs. Le XXI^{ème} siècle offre ainsi la possibilité de naviguer dans le cyberespace afin d'y trouver information et divertissement.

Le réseau d'Internet forme un système de communication directe qui permet l'accès à son contenu en dépassant les idéologies politiques ou religieuses, les différences sociales ou ethniques et les frontières entre les états. Le réseau Internet se distingue par ses intéressantes qualités démocratiques qui permettent à beaucoup d'individus,

³⁵ Oscar Robles. *Historia del internet en México*, Centro de Ciencias de Sinaloa, http://www.banderas.com.mx/hist_de_internet.html

d'organisations et d'institutions d'émettre, de recevoir et d'échanger rapidement des messages et ce, jusqu'à présent, sans grand contrôle, ni censure. En outre, les sujets comme l'éducation, la santé, le commerce, le tourisme, l'art, la communication, les religions, la pornographie, la dénonciation sociale, les commandes de solidarité, et toutes les grandeurs ou misères que vit l'humanité dans chacun de ces pays, peuvent être connus à travers le réseau de l'Internet.

La réalité dépasse les attentes, étant donné que l'Internet ne peut pas être accessible à de très nombreuses communautés du monde. On estime, dans des études effectuées en novembre 2001³⁶, que le nombre d'utilisateurs au niveau mondial atteignaient 407.1 millions dont 3.11 millions sont localisés en Afrique, 104.88 millions en Asie/Pacifique, 113.14 millions en Europe, 2.40 millions au milieu Est, 167.12 millions au Canada et les Etats-Unis, et 16.45 millions en Amérique Latine. Pour l'heure, les spécialistes estiment que ces pourcentages ne seront pas dépassés en raison des conflits économiques que vivent les communautés les plus vulnérables.

Toutefois, les groupes dont les orientations politique, sociale et artistique appartiennent aux communautés moins développées économiquement, ont fait de grands efforts pour pouvoir s'intégrer au monde du cyberspace, pour faire connaître leurs luttes et exprimer leurs idées. Beaucoup d'entre eux ont utilisé l'Internet comme une arme pour se protéger du grand *Goliath* de la globalisation qui les menace constamment.

Au Mexique, plusieurs communautés ont utilisé Internet comme moyen de communication et de résistance, c'est-à-dire non seulement afin de faire connaître leurs conditions de vie, mais aussi pour créer de nouveaux espaces de réflexion et de critique du système oppresseur dans lesquels ils font part de leurs propositions.

³⁶ Raúl Trejo Delarbre. *La Sociedad de la Información*, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, Enero 2001.

<http://raultrejo.tripod.com/ensayosinternet/SociedaddeLaInformacionenero2001.htm>

Un bon exemple est celui de la rébellion du EZLN (Ejercito Zapatista de Liberación Nacional, 1994), où les communautés amérindiennes du Chiapas (Mexique) ont créé un groupe de résistance contre le modèle néo-libéral, modèle dont elles ont été exclues à travers les lois créées par le gouvernement du pays, lesquelles violent continuellement leurs droits. De ce fait, une des stratégies que ce mouvement de résistance emploie pour se défendre, consiste en l'utilisation de médias de masse, et plus spécifiquement de l'Internet. Ils l'utilisent comme une arme pour faire connaître leur problématique, tout en protégeant le mouvement *Zapatista*, à travers le monde entier. On parle, ici, d'une vraie guerre qui a permis de tirer plus d'images et de paroles que de balles. Elle permet également au monde de savoir ce qui arrive dans des endroits peu médiatisés de la planète où habitent *les oubliés*.



fig. 9 - Le subcomandante Marcos en entrevu avec le journaliste Julio Scherer, Mexico le 10 mars 2001.

Photo : Comunicación e Información S.A. de C.V. México.

selon leur porte-parole le Sup. Marcos, un homme politique, mais aussi poète et écrivain, le groupe n'a fait que reprendre et détourner avec Internet les armes créées par le système du pouvoir :

*Lo que hemos hecho es meternos a hurtadillas a la casa del poder y hemos tomado esa arma que estaba a su servicio y hemos apuntado contra él, con ventaja que esta arma no mata, no destruye, habla, explica, muestra*³⁷

Cette tactique les a aidés à comprendre les mécanismes adverses et à mener une lutte plus équitable. Ils ont ouvert via Internet des espaces pour la communication, comme dans le cas du poste de radio *Radio Insurgente*, une fenêtre sur la vie quotidienne et culturelle des communautés *Zapatistas*. Par ailleurs, la rédaction, la distribution et la collaboration de textes critiques et littéraires, via le courrier électronique, soulignent, au-delà de son caractère social et politique, qu'il apparaît surtout comme un mouvement à caractère culturel.

C'est dans ce cadre que les nouvelles technologies acquièrent à mon avis une grande pertinence. Les actions du mouvement *Zapatista* m'ont amenée à intégrer les nouvelles technologies dans mon travail, afin de susciter une réflexion sur la façon dont les sociétés des cultures périphériques confrontent les différentes réalités et créent leurs propres tactiques en reprenant les éléments de la culture au pouvoir et les détournant dans leurs propres intérêts, tout en utilisant leur sagesse traditionnelle.

Pour mon projet de maîtrise, j'utilise l'Internet comme un moyen privilégié de créer des nouveaux espaces pour parler de mes inquiétudes liées à ma vision du monde et à ma façon de me confronter à ma condition identitaire. Ainsi, Internet, bien que

³⁷ Manuel Vázquez Montalbán. (1999), *Marcos : El señor de los espejos* : Entretien avec le subcomandante Marcos, Ed :Aguilar, Madrid,. 170 p. (Ce que nous avons fait, c'est nous introduire en cachette dans la demeure du pouvoir. Nous y avons pris l'arme qui était à son service et l'avons dirigée contre lui, avec l'avantage que cette arme ne tue pas, ne détruit pas. Elle parle, explique, montre.) Traduction : María Elvira Laverde.

très utilisé pour la commercialisation et la sollicitation, donne aussi la possibilité de créer des espaces pour la réflexion, les rencontres, l'opinion et la critique.

Pour ce projet particulier, ce que je retiens de l'utilisation du médium Internet au sein de ma création, est le rôle que prend le corps dans un espace immatériel. Il y est représenté, réinventé, relié, altéré et transformé dans un espace navigable. Le simple fait que les noms des parties du corps soient utilisées comme termes du langage numérique nous donne un bon exemple des nouvelles représentations qu'on donne au corps à partir de l'utilisation de l'ordinateur. Par exemple, une page web est construite à partir de l'en-tête (head), son rôle est de fournir de l'information aux applications qui interprètent des documents (titre, met, link, script, style). Le corps (body) qui définit quant à lui le corps du document, comprenant tous les éléments qui seront affichés (background, bgcolor, texte, link, vlink, alink, margin, marginheight, buttonmargin, etc.)

La possibilité d'appropriation de ce qui apparaît dans la toile virtuelle est aussi un élément que je reprends dans mon travail. Les concepts d'original, de plagiat, de recyclage, d'appropriation et de *copyright*, qui sont très débattus au sujet de l'Internet, prennent une autre forme car, sur l'Internet, l'information parvient à appartenir à toute personne capable d'y accéder.

Un autre aspect important est sa capacité de permettre à l'utilisateur d'être placé simultanément dans un espace public et privé. Dans son espace intime, solitaire face à son ordinateur, le spectateur se retrouve à la fois dans un monde virtuel qui lui donne la possibilité d'accéder à une communauté et d'interagir en temps réel avec des personnes qui se trouvent dans d'autres contextes à l'échelle planétaire. Cette situation leur procure l'avantage de rester anonyme. En se créant un territoire personnalisé, on peut se permettre des actions, qui dans d'autres circonstances ne seraient pas permises.

4.2.3 La Téléprésence : Guillermo Gómez-Peña, *le mil mascarar cybernétique*.

*La telepresencia virtualiza algo que en realidad tiene una presencia física y tangible.*³⁸

Eduardo Kac.

Le terme de téléprésence est employé depuis longtemps avec l'utilisation des médiums de télécommunication. C'est au médium de l'Internet que l'on doit la possibilité d'être présent dans plusieurs lieux en même temps.

Eduardo Kac, artiste qui a consacré sa pratique artistique à l'élaboration de projets à travers la téléprésence, considère que dans les dernières années, les nouvelles propositions artistiques ont permis d'utiliser la technologie pour créer de nouveaux concepts par rapport à la vision du corps, de sa présence et sa représentation, concepts qui reprennent les notions spacio-temporelles. À travers la performance, la création des systèmes numériques et les installations éphémères, l'art se développe dans les domaines médiatiques et le réseau de l'Internet. Les interfaces entre le corps humain, les ordinateurs et d'autres dispositifs électroniques, ont fourni un espace pour expérimenter l'immatérialité de la téléprésence, là où se pratique une dématérialisation de l'objet d'art. Le visible et l'invisible se présentent à partir d'une nouvelle dimension qui touche la problématique du réel et du virtuel, et en particulier les limites physiques, les non-lieux et les lieux indéterminés.

La télérobotique, le contrôle à distance en temps réel, le contrôle partagé de télérobots, la collaboration à travers les réseaux de synchronie d'actions et la vidéo-conférence comptent parmi les pratiques auxquelles les artistes ont dédié leurs

³⁸ Eduardo Kac. *Omítorrinco y Rara Avis, El arte de la telepresencia en Internet*, http://www.alcayata.com/la_comision/investigacion/eduardo_kac.htm

(La téléprésence rend virtuel quelque chose qui en réalité possède une présence physique et tangible.) Traduction : María Elvira Laverde.

expérimentations. La technologie, par l'intermédiaire de réseau d'ordinateurs, propose un langage artistique qui lui est propre. Il s'agit des corps immatériels qui communiquent et se déplacent, se retrouvant dans le réseau informatique mondial, telles des présences spectrales capables de performer, d'agir, de dialoguer.

L'intérêt de la technologie numérique dans le réseau de l'Internet, donne à la performance la possibilité d'être interactive en temps réel, elle permet à plusieurs usagers de participer à l'action depuis plusieurs lieux simultanément. La rencontre virtuelle est confortable, elle peut se produire en tout temps, dans l'intimité, dans le silence, dans l'absence. La téléprésence devient l'image spectrale de la présence physique.

Le corps absent dans la toile virtuelle devient présent, mais immatériel, il peut s'amplifier et se multiplier. Le mouvement du corps isolé est véhiculé par le corps absent, il devient un spectre capable de dialoguer. Geste reconstitué, corps remonté dans les locaux des autres, ou reconstruit dans le moniteur et dans la chaleur de l'échange. Mais l'expérience corporelle en téléprésence demeure toutefois incomplète, car elle ne permet pas le contact physique, l'odorat est encore inexistant. En fait, l'expérience de la présence virtuelle est seulement fantomatique, car cet effet spectral est le résultat de la basse qualité de l'image.

Dans son texte, *télépresencia en Internet : ni tan lejos ni tan cerca*, Amaro La Rosa Pinedo³⁹ nous parle de la définition que Kim et Biocca (1997) ont donné pour parler de la téléprésence : le sentiment qu'a le percepteur d'être présent dans l'atmosphère médiatique est produit par la stimulation audio-visuelle et simultanée de ne pas être présent dans l'environnement physique qui l'entoure. Pour Kim et Biocca, la téléprésence implique deux dimensions :

³⁹ Journaliste et psychologue Social, de l'Universidad Femenina del Sagrado Corazón, Lima, Perú.

1. L'arrivée : sensation semblable à celle d'«être là» dans l'atmosphère virtuelle. Les percepteurs sont en tout cas conscient de la médiation technologique en fonction de laquelle ils se trouvent dans l'atmosphère virtuelle. Pour certains percepteurs, plus la technologique se développe, plus les ressources qui stimulent les sens deviennent plus perfectionnées et, donc, la sensation de réalité plus remarquable.
2. Le départ : sensation très intense de "ne se pas trouver ici" dans l'atmosphère physique. Il apparaît quand l'individu éprouve la sensation où lui et le moniteur disparaissent en tant qu'éléments médiateurs et parcourent alors l'atmosphère virtuelle. Le cas des jeux-vidéos faisant appel à la réalité virtuelle l'illustre bien, le phénomène est amplifié par l'utilisation de viseurs qui concentrent l'attention du spectateur tout en lui donnant la sensation d'"être parti" du lieu où il s'est réellement trouvé.³⁹

Au regard des dernières années, on peut remarquer que nombreux sont les artistes latino-américains qui s'intéressent à la téléprésence comme médium, pour réaliser leur pratique performative. La plupart d'entre eux sont des artistes qui se situent entre deux contextes culturels différents. C'est le cas de l'artiste Guillermo Gómez-Peña, dont la pratique a fortement influencé la mienne.

Je considère que le travail de Guillermo Gómez-peña a plusieurs aspects qui sont très proches de ma pratique, comme l'utilisation de l'Internet, de la téléprésence et de la langue dominante. Cet exemple me permet de voir comment d'autres artistes ont employé la notion de transculturation et m'aide ainsi à situer mon travail dans un contexte transculturel. Par ailleurs, son travail m'a inspirée et m'a incitée à intégrer l'anthropologie inversée dans mon approche méthodologique.

³⁹ Amaro La Rosa Pinedo. *Telepresencia en Internet: ni tan lejos ni tan cerca*, Universidad Femenina del Sagrado Corazón, Lima, www.sociedaddelainformacionycibercultura.org.mx/congreso2002/AmaroLaRosa.doc

Guillermo Gómez-Peña est un artiste nomade mexicain en processus de *chicanización*⁴⁰, il a immigré aux États-Unis où il a fait la rencontre de la culture *chicana*, une culture créée par les mexicains qui habitaient déjà ces territoires avant que les États-Unis les envahissent au dix-neuvième siècle, et par ceux qui ont immigré plus récemment, à la recherche d'une meilleure condition de vie. Quand Gómez-Peña a commencé à s'intéresser à la culture *chicana*, il a décidé d'en devenir un participant actif.

Il se dit *croiseur*⁴¹ professionnel de frontières, quelqu'un qui, par sa condition identitaire, a décidé de vivre et de travailler dans deux ou plusieurs pays en même temps. Son œuvre artistique oscille entre plusieurs territoires : la performance, l'installation, la vidéo, la radio, l'anti-poésie en *spanglish*⁴², la théorie et l'art numérique.



fig. 10- Guillermo Gómez-Peña et Coco Fusco, *Gira mundial Guatínai* (performance), Plaza Colón, Madrid, 1992.

Photo : Peter Barker.

⁴⁰ Il est en train d'adopter la culture *chicana*.

⁴¹ Néologisme : du *fragnol* : mélange du mot en espagnol *cruzar* et du mot en français *croiser*, pour nommer quelqu'un pour qui traverser les frontières et se croiser avec l'autre, est devenu un mode de vie.

⁴² Langue créée du mélange de l'espagnol et de l'anglais, utilisée par les immigrants mexicains aux États-Unis.

Dans ses dernières œuvres, Guillermo Gómez-Peña a intégré la téléprésence comme médium, comme dans son œuvre intitulée *El Templo de las confesiones*⁴³, où Gómez-Peña et ses collaborateurs ont créé une page web pour donner plus de dynamisme à leur travail de performance. Ils invitent les communautés virtuelles à confier leurs commentaires au sujet des échanges interculturels.

Pour cette performance, Gómez-Peña et ses collaborateurs ont recréé, dans la salle d'une galerie, une sorte de magasin de curiosités hybrides, éléments qui faisaient référence, selon l'artiste, à une «*civilización occidental agonizante*»⁴⁴.

Pendant cinq jours, les artistes réalisaient leurs actions et créaient leurs personnages hybrides. Gómez-Peña et ses collaborateurs s'exhibent comme des artefacts humains exotiques. Parfois, ils se représentent en tant qu'espèces ethnographiques, comme s'ils faisaient partie d'une tribu fictive, en voie d'extinction. Ou bien ils prennent des identités hybrides, qui rappellent des *frankensteins* multiculturels ou des ethno-cyborgs, qui sont proposés via courriers électroniques par les internautes. Les messages du public étaient diffusés par le moyen d'une projection vidéo dans la salle de la galerie. Le public envoyait des images, des sons et des textes, dont les artistes s'inspiraient pour réaliser la performance. Mais en même temps, les spectateurs qui visitaient la galerie pouvaient participer et interagir avec le public virtuel.

Tout au long de la performance, un des artistes enregistrait et transmettait, au moyen de la vidéo conférence, les actions réalisées dans la galerie. De cette façon, le public virtuel pouvait voir la performance, faire ses propositions pour que celles-ci soient intégrées à la performance. Cette invitation avait comme objectif de créer un débat anonyme par rapport aux conflits raciaux entourant l'immigration latino-américaine aux États-Unis. En ce sens, ils essayaient d'amener à leur laboratoire

⁴³ Le temple des confessions

⁴⁴ Guillermo Gómez-Peña. (2002), *El Mexterminator : Antropología inversa de un performancero postmexicano*, Éd : Oceano, México, p. 95. Traduction libre : «*Civilisation occidentale agonisante*».

d'expérimentation interdisciplinaire ce que l'anthropologue Roger Bartra appelle la construction du sauvage artificiel, créature mythique que le nord a besoin de « démoniser » pour rationaliser son *ethos* colonisateur. Les critiques de l'art émergent latino-américain qualifient sa pratique artistique d'anthropologie inversée ou *chicano* cyber-punk performance.

Parler du cas de l'utilisation de l'Internet par le mouvement Zapatista de Liberación Nacional a pour objectif de donner un exemple des larges possibilités que ce média a de créer les espaces qui permettent de montrer au monde qu'il y a beaucoup plus d'autres mondes qui sont construits d'autres visions et d'autres perceptions. Des espaces intersubjectifs où il est possible d'avoir une voix et une présence à travers les frontières, malgré la marginalisation.

Le cas de Guillermo Gómez Peña, est l'exemple qui se rapproche le plus de mon oeuvre. Cette étude de cas m'a permis de savoir et de comprendre comme d'autres artistes ont construit leur discours plastique à travers les notions qui sont près de mes intérêts.

Ma pratique ne s'inscrit pas comme l'œuvre de Guillermo Gómez-Peña, dans un art qui pourrait être appelé activiste. Nous avons comme points communs un intérêt pour l'étude des cultures et la construction de l'identité. Nous partageons une approche anthropologique, dont les éléments formels comme la théâtralité, la création de personnages, la représentation du phénomène de la transculturation, la téléprésence et l'Internet sont utilisés comme dispositifs.

L'exemple de *Las ketchups* me permet de reprendre les phénomènes populaires pour analyser et comprendre la manière dont les cultures se reconstruisent et comment elles créent des nouvelles tactiques pour s'imaginer, s'intégrer, résister, se réévaluer et s'imposer à l'intérieur de ce nouveau monde globalisé.

CONCLUSION.

Cette recherche a comme objectif principal de tenter de découvrir dans ma pratique de la vidéo action à travers la Webcam, les différentes tactiques d'intégration à mon nouveau contexte culturel et de comprendre mon actuelle condition identitaire, liée à mon expérience de l'immigration.

Tout au long de ma recherche, j'ai constaté que la notion de transculturation pouvait me donner les indices pour reconnaître les éléments qui composent mon processus de *transnationalisation*. Le résultat de cette recherche se traduit par la réalisation de la vidéo-action intitulée *Little Indians à travers la Webcam*. Mon expérience de la téléprésence sur l'Internet m'a permis d'approfondir ma réflexion sur la manière dont ma pratique artistique intègre de nouveaux espaces d'intersubjectivité dans un contexte transculturel, où les éléments de ma culture d'origine et de ma culture d'adoption contribuent à reconstruire mon identité.

Cette recherche ouvre de nouvelles pistes pour enrichir ma démarche artistique. J'ai cru pertinent de créer une œuvre qui représente mon processus d'assimilation et d'appropriation. Celle-ci est centrée sur la transition entre le Mexique et Montréal, en ayant les États-Unis comme démarcation d'un pouvoir qui s'impose. Ce texte pourrait être considéré comme la première étape d'un grand tour qui continue encore. La deuxième étape pourrait se concentrer plus spécifiquement sur ce que représente mon expérience dans le contexte de ma culture d'adoption, le Québec.

De nouveaux paradigmes s'ouvrent et de nouvelles questions surgissent : quel est le processus qu'expérimentent les Mexicains qui ont réussi à traverser les frontières jusqu'à se trouver dans un pays comme le Canada, et particulièrement dans la province de Québec ? Quelles sont les nouvelles tactiques de *chicanización* dans ce contexte si différent de celui des États-Unis ? Comment la langue se transforme-t-elle et réussit-elle à prendre d'autres formes dans un processus d'hybridation ? Comment peuvent cohabiter dans un seul contexte culturel, le français, l'anglais et l'espagnol ? Comment le Mexicain qui a toujours vécu à l'ombre de la domination étasunienne se reconnaît-il lui-même dans le contexte du Québec ? Un contexte qui par sa spécificité sociopolitique représente aussi un espace de transgression face à la domination anglophone.

Nous pourrions parler d'autres formes que la langue pourrait prendre, non seulement, celle du *spanglish*, dont il a été question dans ce texte, mais aussi celle du *fragnol*, du *franenglish* ou pourquoi pas du *franenglishspanish*¹. Et cela serait un bon point de départ pour initier cette nouvelle étape de la recherche, c'est-à-dire, explorer diverses formes artistiques d'appropriation de la langue. Non seulement celle des étrangers qui viennent peupler ce pays mais aussi celle des locaux qui se sont métamorphosés en étrangers dans leur propre pays. Il serait intéressant d'observer le travail des artistes d'origine mexicaine au Canada et des artistes locaux (par exemple des artistes autochtones), afin de cibler les pistes pour aborder des sujets d'intérêt comme la contemporanéité (ce mot existe dans le dictionnaire. Si tu veux utiliser un autre mot qui n'est pas dans le dictionnaire, il faudrait le mettre entre guillemets. Je propose « contemporanéisation ». Je préfère

¹ Une façon possible de nommer l'hybridation de ces langages.

toutefois contemporanéité.) du traditionnel, du populaire, du sociopolitique dans diverses formes artistiques.

Dès mon arrivée au Québec, le sujet de ma recherche s'est orienté vers les nouvelles technologies, particulièrement, celles qui représentent la démocratisation de nouveaux espaces, des espaces qui sont transitionnels, dit «*troisième espace*», comme c'est le cas de l'Internet. Je prévois pousser plus loin mes expérimentations de la téléprésence sur l'Internet afin d'approfondir ma réflexion au sujet du processus de transformation de ma condition identitaire, toujours en utilisant Internet pour son potentiel comme espace d'action, de détournement, d'intersubjectivité et de critique.

Le projet de création que j'entrevois développer suite à l'expérimentation de la Webcam serait la réalisation d'un roman-*reality* à travers la Webcam où les éléments de mon imaginaire identitaire se réconcilieraient. Cette œuvre pourrait raconter la vie quotidienne et les incidents d'adaptation qui arrivent aux personnages qui habitent dans un espace *transmigratoire*. Cette idée surgit de la collaboration avec d'autres artistes qui habitent Montréal et qui ont le besoin de confronter leur condition d'immigrants. Ce projet de réaliser un roman transmis à travers la Webcam, me permettra d'approfondir certains concepts qui ont surgi pendant la recherche et qui ont défini ma démarche

L'appropriation à partir de la piraterie telle que pratiquée par les pays et par les groupes de cultures périphériques, pourrait servir d'exemple comme l'une des tactiques employées par ces cultures pour s'intégrer au monde globalisé, tout en donnant une place à une esthétique s'approchant du *mal fait*, du *chafa*, du *chip*, comme façon d'accéder aux outils de la culture du pouvoir.

Aussi, il existe d'autres notions qui ont pris différentes formes et qui se sont déplacées vers une définition plus spécifique, c'est le cas du concept de transculturation qui a donné lieu aux termes du transitoire, de transitionnel et de transmigration ; toujours avec l'objectif de remettre en question et de comprendre les processus de néo-colonisation, de rencontres et de divergences ainsi que de confrontations culturelles.

La fin de ce texte a coïncidé avec l'obtention de ma citoyenneté canadienne. Le fait d'avoir la citoyenneté de deux nations me place maintenant dans la position d'être *divisée*, une sorte de dédoublement identitaire à explorer. Il semble que le voyage n'est pas encore terminé et que mon travail sera, pour quelque temps, plongé dans un état de transition. Cette recherche est devenue le début d'un long chemin à parcourir et qui contribuera, je l'espère, à créer de nouveaux espaces artistiques d'intersubjectivité.

RÉFÉRENCES.

- BARTRA, Roger. (1997) *El Salvaje artificial*, Éditeur : Universidad Nacional Autónoma de México et editorial Era, México, 271 p.
- BARTRA, Roger. (1998) *El Salvaje en el espejo*, Éditeur : Universidad Nacional Autónoma de México et editoriale Era, México, 219 p.
- BHABHA, Homi K. (2002) *El lugar de la cultura*. 1a. Éditeur: Manantial, Buenos Aires, 308 p.
- ELLIS, C. ; BOCHNER. (2000) A. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject. *Handbook of Qualitative Research*, Norman K. Denzin et Yvonna S. Lincoln (dir. publ.), Éditeur : Sage, London, p. 733-768.
- ESQUIVEL, Rocío. *Piratas, diez millones de mexicanos*, sección negocios, Milenio, syntese de presse, 09 de diciembre de 2003.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1989) *Culturas Híbridas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Éditeur : Grijalbo, México, 391 p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2002) *Latinoamericanos buyscando lugar en este siglo*, Éditeur : Paidós, México, 116 p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2000) *La globalización imaginada*, Éditeur : Paidós, México, 238 p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados*, Éditeur : Gedisa, Barcelona, 223 p.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. (2004) *Contra viento y marea : Los piratas en el Golfo de México*, Éditeur : Plaza Juanes, México, 206 p.
- GARNER, Hugh. (1986) One-two-three Little Indians, *The Oxford book of canadian short stories in english*, Margaret Atwood et Robert Weaver, (dir. publ.). Éditeur : Oxford University Press, , pp. 82-91.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. (1996) *The new world : prophecies, poems and loqueras for the end of the century*, Éditeur : City Lingh, San Francisco, 244 p.

- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. (1996) *El Mexterminator : Antropoligía inversa de un performancero postmexicano*, Éditeur : Océano, México, 187 p.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Jone Miren (1999) "Auto/biografía. Auto/etnografía. Auto/retrato", en Esteban, M.L.; Díez Mintegui, C. (coords.) *Antropología feminista: desafíos teóricos y metodológicos. Ankulegi-Revista de antropología social*, Número especial, Septiembre, pp. 53-62.
- KUNDERA, Milan. (2003) *L'ignorance*, Éditeur : Gallimard, Paris, 180 p.
- MAGNAN, Natalie. (1997) *La vidéo, entre art et communication*, Éditeur : École Nationale Supérieur des Beaux Arts, Paris, 239 p.
- MOSQUERA, Gerardo. *Beyond the fantastic :contemporary art criticism from Latin America*, Éditeur : Institute of International Visual Arts, London, 1995, 343 p.
- MOSQUERA, Gerardo. (2002) *Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural*, Éditeur : Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, 7 p.
- MOSQUERA, Gerardo. *Esferas, ciudades, transiciones. Perspectivas internacionales del arte y la cultura*, Art Nexus, No. 100. Bogotá,
- ORTIZ, Fernando. (1978) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, XXXII + 465 p.
- PARFAIT, Françoise. (2001) *Vidéo : un art contemporain*, Éditeur : Regard, 366 p.
- PAZ, Octavio. (1983) *Rire et penitence*, Paris, Éditeur : Gallimard, 250 p.
- PAZ, Octavio. (1978) *Le labyrinthe de la solitude : suivi de critique de la pyramide*, Éditeur : Gallimard, Paris, 254 p.
- PAZ, OCTAVIO. (1979) México y Estados Unidos : posiciones y contraposiciones. *México en la obra de Octavio Paz*, par Luis Mario Schneider, (dir. publ.). Éditeur : Promexa Editores, México, pp .
- RAMA, Ángel. (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Éditeur : Siglo XXI, 312 p.
- REED-DANHAY, Deborah E. (1997) *Auto/Ethnography*. Oxford: Berg.

- SOUS-COMMANDANTE MARCOS. (1996) *Depuis les montagnes du sud-est du Mexique*, Éditeur : Insomniaque, Paris, 272 p.
- VÁZQUEZ MONTALBAN. Manuel, (1999) *Marcos : el señor de los espejos*, Éditeur : Aguilar, México, 285 p.
- Encuentra.com, *El misterio del Aserejé*,
<http://www.encuentra.com/includes/documento.php?IdDoc=4304&IdSec=134>
- ESQUIVEL, Laura. Texte pour la présentation du livre *Voluptuario en Rizzoli*, New York 1996,
<http://www.briannissen.com/textosesp/esquivelvol.html>
- ESTEBAN, Mari Luz. (2004), "Antropología encarnada. Antropología desde una misma", en Papeles del CEIC, nº 12, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), Universidad del País Vasco,
<http://www.ehu.es/CEIC/papeles/12.pdf>
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización y la interculturalidad narrada por los antropólogos*, Universidad de Madalena, Facultad de Humanidades, programa de antropología y desarrollo,
http://www.unimag.edu.co/antropologia/la_globalizacion_y_la_intercultu.htm
- GOMÉZ-PEÑA, Guillermo. Al otro lado del espejo mexicano, reflexiones de un artista fronterizo, MEXartes.berlin.de/Fronteras(s), <http://mexartes-berlin.de/esp/01/gomez-pena.html>
- GOMÉZ-PEÑA, Guillermo. page Web <http://www.pochanostra.com/>
- HERZ, Michael. *La antropología: práctica de una teoría*, texte réalisé pour la revue de l'UNESCO, <http://www.unesco.org/issj/rics153/herzfeldspa.html>
- KAC, Eduardo. *Ornitorrinco y Rara Avis, El arte de la telepresencia en Internet*,
http://www.alcayata.com/la_comision/investigacion/eduardo_kac.htm
- KAC, Eduardo. *L'art de la téléprésence sur internet*, *Alliage*, numéro 33-34, 1998, pp. 25-33, <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/33-34/kac.htm>
- KETCHUP, Les. page Web:
<http://www.terra.com.ve/especiales/lasketchups/#>

- KWATERKO, Józef. *Commentaire/discussion de Józef Kwaterko*, Éditeur : Université de Varsovie, Varsovie groupe de recherche transculturalismes, 2002, <http://sites.uol.com.br/zilab/texto2.htm>
- LABELLE-ROJOUX, Arnaud. *Les vidéo transitionnelle ou les habits neuf de l'art new clothes*, in catalogue Bandits-Mages, 6^{ème} festival international des arts audiovisuels et du multimédia, Bourges, 1999.
- LAMORE, Jean. (1989) *Transculturation :naissance d'un mot*, Vice Versa, n°2,.
- LA ROSA PINEDO, Amaro. Telepresencia en Internet: ni tan lejos ni tan cerca, Universidad Femenina del Sagrado Corazón, Lima, www.sociedaddelainformacionycibercultura.org.mx/congreso2002/AmaroLaRosa.doc
- LÓPEZ SÁENZ, María Carmen. *Intersubjetividad como intercorporeidad*, texte réalisé dans le cadre du groupe de recherche «Las aventuras de la razón», Madrid, p. 58. <http://www.lidiogenes.buap.mx/revistas/8/57.pdf>
- LLISTERRI, Joaquim. *"Rapper's Delight" y "Aserejé": la interpretación de las categorías fonéticas de una lengua extranjera*, Universitat Autònoma de Barcelona, 19/8/03 14:03
http://liceu.uab.es/~joaquim/applied_linguistics/L2_phonetics/Interferencia_fonetica_L2/asereje/asereje.html
- MOSQUERA, Gerardo. *Maures et chrétiens : l'anthropologie et la coca-cola, deux réflexions sur les processus transculturels*, texte présenté dans le cadre du colloque «Définitions de la culture visuelle V : Mondialisation et postcolonialisme», Musée d'Art Contemporain de Montréal, 5-6 octobre 2001.
- PAUL, Carlos. *Antonio García de Leon, autor de Contra viento y marea. Los piratas en el Golfo de México*, entrevista para la Jornada, sección cultura, México, 13 de diciembre de 2004.
- ROBLES, Oscar. *Historia del internet en México*, Centro de Ciencias de Sinaloa, http://www.banderas.com.mx/hist__de_internet.htm
- TREJO DELARBRE, Raúl. *La Sociedad de la Información*, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, Enero 2001.
<http://raultrejo.tripod.com/ensayosinternet/Sociedadde laInformacionenero2001.htm>

ANNEXE A

DVD

- 1- Titre : *Bésame, bésame mucho...*
Vidéo-installation
Turku, Finlande, 2002.
- 2- Titre : *Entrando en calor.*
Vidéo-action
Durée : 04 min. 59sec.
Montréal, Canada, 2003.
- 3- Titre : *Paracaídas : desplazados–instalados.*
InstallAction.
Espacio –México, galerie du Consulat du Mexique à Montréal
Montréal, Canada, 2004.
- 4- Titre : *little indians.*
Monobande
Durée : 02min. 19 sec.
Montréal, Canada, 2004.
- 5- Titre : *Little indias II*
Vidéo-action
Montréal, Canada, 2005.
- 6- Titre : *Little indians à traves la webcam.*
Vidéo-action sur la web.
Montréal, Canda, 2005.
- 7- Chanson_Little indians.mp3.
- 8- Mélodie_Little indians.mid
- 9- Asereje_Ketchup.aiff
- 10- Sugarhillgang.mp3
- 11- Extrait_Asereje.wav
- 12- Extrait_RappersDelight.wav